

**Universidade de São Paulo  
Programa em Integração da América Latina  
(PROLAM)**

**Política e polêmica na América Latina:  
*Casa de las Américas e Mundo Nuevo***

**Tese de doutoramento apresentada ao Programa em Integração da América Latina  
(PROLAM)  
São Paulo  
Ano 2004**

**Idalia Morejón Arnaiz  
Orientadora: Profa. Dra. Irlomar Chiampi**

## Fé de erratas

- p. 4, linha 20: “Judith Weiss (1977)” por “Judith Weiss, *Casa de las Américas. An Intellectual Review in the Cuban Revolution*, Chapel Hill / Madrid, Castalia, Col. “Estudios de Hispanófila”, 1977”; “Nour-Eddine Rochdi (1991) por Nour-Eddine Rochdi, *Vingt ans de politique culturelle de la revue cubaine “Casa de las Américas” (1960-1980)*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, thèse pour le nouveau doctorat, 2 tomos, 1991”.
- p. 12, nota 4: “*Casa de las Américas*, n. 233, outubro-dezembro de 2003” por “*Casa de las Américas*, n. 232, julho-setembro de 2003, pp. 127-135.
- p. 24, nota 17, linha 4: “na Internet. o” por “na Internet, praticamente o”
- p. 25, linha 13: “(Cotelo, 1985)” por “(Cotelo, 1985 *apud* Rocca, 1993)”
- p. 44, linhas 24 e 25: “mas também a adoração da força e do poder” por “mas também, lembrando Raymond Williams, a adoração da força e do poder” (1992)
- p. 58, linha 2: “índices” por “sumários”
- p. 89, linha 27: “de a exercê-la” por “de exercê-la”
- p. 94, linha 8: “culmina como” por “como culminação de”
- p. 131, linha 23: “transformação do cânone” por “transformação do cânone latino-americano”
- p. 173, linha 9: “com anteriormente” por “anteriormente”
- p. 189, linha 1: “O crítica” por “A crítica”
- p. 196, linha 8: “já tinha promovido” por “continuar a promover”
- p. 198, linha 6: “funda” por “funde”
- p. 200, linha 28: “(Souchère, 1966)” por “(Elena de la Souchère, “Diario de Santo Domingo”, MN, 3: 42-56)”
- p. 201, linhas 3 e 4: “(Suzán Prieto & Careaga Medina, 1967)” por “(Margarita Suzán Prieto & Gabriel Careaga Medina, “México: La ideología del estudiante universitario”, MN, 8: 74-79).”
- p. 244, linha 12: “decepcionar” por “repcionar”
- p. 252, linha 5: “a tendência latino-americana é a de expressar” por “a tendência latino-americana: dentro das revistas é a de expressar”
- p. 270, linha 18: “confiável” por “um parâmetro de leitura”
- p. 278, linha 8: “(Foucault, 1971)”
- p. 279, linha 6: “Casa” por “*Casa*”
- p. 290, coluna 2, linha 10: “p. [4]”
- p. 291, coluna 1, linha 9: “pp.” por “p. 132”
- p. 297, coluna 1, linha 44, “p.” por “p. 149”
- p. 310, linha 12: “Casa” por “*Casa*”

*A Javier e Guillermo, pela companhia nesta passagem da casa para o mundo*

## Agradecimentos

A Irlemar Chiampi, que transformou o trabalho de orientar em colaboração permanente.

A Vitalina Alfonso, de Havana, que facilitou a aquisição da revista *Casa de las Américas*.

A Enrico Mario Santí, da Universidade de Kentucky, que me enviou textos fundamentais para a elaboração do trabalho, e pela leitura que fez de “Rama & Retamar vs Rodríguez Monegal”, e de “Os diários de Emir Rodríguez Monegal”.

A Adriana Kanzepolsky, pelo diálogo já familiar sobre Cuba, desde o início rodeado de revistas.

A Sílvia César Miskulin e Mariana Villaça, cujo interesse pela história cultural da revolução cubana lhes incentivou a intercambiar materiais comigo, assim como a refletir sobre os anos sessenta.

A Irene, da Biblioteca José Antonio Echevarría da Casa de las Américas, que fotocopiou textos valiosos para a pesquisa.

A Ronald Beline, que revisou a tradução deste trabalho para o português.

Aos amigos escritores, em Cuba e na diáspora, pela memória e pela colaboração intelectual em futuros projetos.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) que financiou esta pesquisa.

Ao Programa em Integração da América Latina (PROLAM), que abriu seu espaço para a discussão sobre temas culturais e políticos ligados a Cuba, através da organização da Jornada Cubana 2002.



**Política e polêmica na América Latina:**  
*Casa de las Américas e Mundo Nuevo*

## Resumo

Esta pesquisa está centrada numa análise da polêmica entre as revistas *Casa de las Américas* (1960) e *Mundo Nuevo* (1966-1971), cujos projetos ideoestéticos se organizaram, nos anos sessenta, em torno das noções de “engajamento” e “autonomia” do literário diante do político.

O enfrentamento destas revistas coloca em evidência os modos públicos e privados que ambas usaram como estratégias, com o propósito de organizar alianças e linhagens para registrar a literatura latino-americana num momento em que ela circulava amplamente e adquiria, por diversos motivos, uma centralidade dentro da tradição ocidental. Tal registro é feito por *Casa* em torno do eixo do “latino-americanismo” e do “terceiro-mundismo”, enquanto que *Mundo Nuevo* o organiza em torno do eixo do “cosmopolitismo”.

Este caso particular de polarização ideoestética é abordado a partir de diferentes perspectivas: as origens institucionais, ligadas à configuração estrutural, intelectual e discursiva das revistas; a polêmica epistolar entre os diretores de *Casa* e *Mundo Nuevo*, assim como suas ramificações para outros espaços textuais e outros âmbitos geográficos; a idéia que ambas publicações têm da literatura e do papel do intelectual, através da análise dos gêneros entrevista e testemunho.

Finalmente, comenta-se como, do ponto de vista teórico e crítico-literário, estas publicações se colocam diante da recepção das literaturas nacionais, do *boom* do novo romance e da atualização do cânone.

## Resumen

Esta investigación se centra en un análisis de la polémica entre las revistas *Casa de las Américas* (1960) y *Mundo Nuevo* (1966-1971), cuyos proyectos ideoestéticos se organizaron, en los años sesenta, en torno a las nociones de “compromiso” y “autonomía” de lo literario frente a lo político.

El enfrentamiento de estas revistas pone en evidencia los modos públicos y privados que ambas pensaron como estrategias, con el propósito de organizar alianzas y linajes para registrar la literatura latinoamericana en un momento en que ésta circulaba ampliamente y adquiría, por diversos motivos, una centralidad dentro de la tradición occidental. Este registro *Casa* lo hace en torno a los ejes “latinoamericanismo” y “tercermundismo”, mientras que *Mundo Nuevo* lo organiza en torno al eje del “cosmopolitismo”.

Hemos abordado este caso particular de polarización ideoestética del campo intelectual latinoamericano desde diferentes perspectivas: sus orígenes institucionales, unidos a la configuración estructural, intelectual y discursiva de las revistas; la polémica epistolar entre los directores de *Casa* y *Mundo Nuevo*, así como sus ramificaciones hacia otros espacios textuales y otros ámbitos geográficos; la idea que ellas tienen de la literatura y del papel del intelectual, a través del análisis de los géneros “entrevista” y “testimonio”.

Por último, nos ceñimos a comentar cómo, desde el punto de vista teórico y crítico-literario, estas publicaciones se sitúan frente a la recepción de las literaturas nacionales, el *boom* de la nueva novela y la actualización del canon.

## Abstract

The aim of this research is to analyze the controversy between two magazines – *Casa de las Americas* (1960) and *Mundo Nuevo* (1966-1971) – whose aesthetic projects were organized on the basis of two basic relations between literature and politics: their “engagement” and their “autonomy”.

In a time when the Latin-American literature was playing a central role in the Western literary tradition, the fact that those two magazines faced each other brings to light public and private ways which they took in a strategy to highlight the importance of the Latin-American literature. *Casa de las Americas* looks at literature from the point of view of what it means to be a “Latin-American” in the “Third World”, whereas *Mundo Nuevo* looks at it from the point of view of the “cosmopolitanism”.

Such a peculiar aesthetic polarization is here approached from a number of perspectives: the magazines’ institutional origins, as well as their structural, intellectual, and discourse configuration; the discussions between the magazines’ directors that appeared in the letters they would exchange, as well as the ramifications of those discussions to other textual and geographic areas; the way the magazines see literature through the genres of “testimony” and “interview”.

Finally, I comment on those magazines’ position before their reception of national literatures, before the boom of the contemporary novel and the renewal of the literary canon in Latin America. I make these comments from both a theoretical and a critical point of view.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO ... 1

### PARTE I. AS REVISTAS E SUAS INSTITUIÇÕES ... 9

#### **O Congresso pela Liberdade da Cultura ... 14**

*Cuadernos por la Libertad de la Cultura* ... 16

O CLC e a CIA ... 17

#### ***Mundo Nuevo* ... 21**

Um crítico em marcha para um mundo novo ... 24

O lugar a partir do qual se escreve, o lugar a partir do qual se lê ... 27

O discurso editorial ... 33

#### **A revista *Casa*: antecedentes institucionais ... 39**

A fundação de Casa de las Américas ... 41

A revolução e o campo intelectual cubano ... 43

#### **A revista *Casa*: Primeiros anos ... 48**

*Casa e Lunes* ... 51

Novas mudanças ... 53

Um novo formato para a História ... 58

### PARTE II. A POLÊMICA *CASA* / *MUNDO NUEVO* ... 70

#### **O ataque a *Mundo Nuevo* ... 72**

Para chegar a Cuba ... 79

Escrever e tomar partido ... 83

O debate ao vivo ... 86

#### **Os diários de Emir Rodríguez Monegal ... 96**

O diário institucional ... 99

#### **O crítico como estrategista: Rama & Retamar vs. Monegal ... 103**

A lavagem das identidades ... 117

### PARTE III. *CASA* E *MUNDO NUEVO*: LITERATURA OU ENGAJAMENTO ... 123

#### **As entrevistas ... 125**

#### **A constelação *Mundo Nuevo* ... 129**

Laços de família ... 136

Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal ... 137

Miguel Angel Asturias ... 140

Um escritor, duas imagens: outra vez Carlos Fuentes ... 142

Pablo Neruda nos limites da paródia ... 145

#### **A revista *Casa*, (in) discretamente polifônica ... 147**

A entrevista: uma porta para a vanguarda ... 151

Os escritores de língua francesa ... 157

Os escritores hispano-americanos ... 159

Roque Dalton ... 159

Gabriel García Márquez ...	161
Hans Magnus Enzensberger, um jurado singular ...	165
<b>Os testemunhos ...</b>	<b>168</b>
<b>O testemunho revolucionário da revista <i>Casa</i> ...</b>	<b>168</b>
Avatares críticos do testemunho ...	181
Duas canções para Barnet ...	188
Transfiguração do herói ...	192
<b><i>Mundo Nuevo</i> e a outra cara (pálida) do testemunho ...</b>	<b>199</b>
<b>PARTE IV. CUBA E BRASIL: DUAS LITERATURAS, QUATRO RECORTES ...</b>	<b>205</b>
<b>Fontes estéticas e ideológicas do recorte na revista <i>Casa</i> ...</b>	<b>205</b>
Machado de Assis, Drummond de Andrade ...	207
1964: um ano diferente ...	209
<b>A nova literatura brasileira chega de Paris ...</b>	<b>212</b>
Um recorte de recortes ...	212
Separados pela língua, unidos pela linguagem ...	214
O concretismo, esse ausente presente ...	218
A literatura brasileira fora de lugar ...	219
<b>Cuba: novo romance e poética revolucionária ...</b>	<b>221</b>
<b>A biblioteca insular de <i>Mundo Nuevo</i> ...</b>	<b>226</b>
<b>PARTE V. LEITURAS DO BOOM: CASA E MUNDO NUEVO ...</b>	<b>235</b>
<b>Uma <i>Casa</i> para o novo romance ...</b>	<b>235</b>
Ideologia ...	235
Aprendendo a ler o novo romance ...	239
Notícias políticas do <i>boom</i> ...	245
<i>Paradiso</i> sem contexto ...	247
O estruturalismo ...	250
O terceiro-mundismo e o novo romance ...	252
O Prêmio Casa visto de <i>Casa</i> ...	257
<b><i>Mundo Nuevo</i> e o boom: uma celebração reflexiva ...</b>	<b>264</b>
Os atores (nada) secundários do <i>boom</i> ...	271
<b>Pulsações do cânone ...</b>	<b>280</b>
<b>DA CASA AO MUNDO ...</b>	<b>286</b>
<b>ANEXOS ...</b>	<b>289</b>
Anexo A: <i>Casa</i> e <i>Mundo Nuevo</i> : Quadro Resumo ...	290
Anexo B: Declarações de Antón Arrufat ...	299
Anexo C: Entrevista a Roberto Fernández Retamar ...	301
Anexo D: <i>Casa</i> e <i>Mundo Nuevo</i> : Esboço Cronológico ...	309
Anexo E: Números das revistas com as datas ...	314
<b>REVISTAS CONSULTADAS ...</b>	<b>316</b>
<b>BIBLIOGRAFIA ...</b>	<b>317</b>

## **ABREVIATURAS E SIGLAS**

AR – Ángel Rama

CA – Revista *Casa de las Américas*

CIA – Central Intelligence Agency

CLC – Congresso pela Liberdade da Cultura

ERM – Emir Rodríguez Monegal

ILARI – Instituto Latino-americano de Relações Internacionais

MN – Revista *Mundo Nuevo*

OEA – Organização de Estados Americanos

RFR – Roberto Fernández Retamar

UNEAC – União de Escritores e Artistas de Cuba

## Introdução

Na nota curricular que a revista *Casa de las Américas* elaborou em 2002 para sua página na Internet, podemos ler a seguinte síntese:

Fundada en 1960 como órgano de la institución, es una de las más prestigiosas de la lengua española y con más larga vida en el Continente: cuarenta y un años. Se define como una publicación de letras e ideas, en la que colabora lo más destacado de la intelectualidad mundial que aborda las cuestiones de la América Latina y el Caribe, y también jóvenes que se inician en la creación, la investigación literaria y el pensamiento. Temáticamente brinda especial atención a nuestra América, sin desatender otras áreas del Continente y del resto del mundo. Posee números antológicos dedicados a figuras de las artes y las letras latinoamericanas. Con una tirada actual de tres mil ejemplares, se edita trimestralmente pero se propone volver a la frecuencia bimensual con que nació. Actualmente se encuentra en fase de terminación el disco compacto que contendrá la edición facsimil de sus primeros doscientos diecinueve números, con útiles índices para su aprovechamiento informativo<sup>1</sup>.

Entrando na casa dos quarenta, a revista se observa a si mesma a partir de um plano de autoridade discursiva e de prestígio intelectual que lhe permitiria se colocar, tanto pela longevidade quanto pela trajetória de sua vida pública, em um lugar de filiações geográficas e lingüísticas que a ligam com outras revistas contemporâneas e que a antecederam, tais como *Sur*, *Cuadernos Americanos* ou *Revista de Occidente*. A partir desta autoconsciência sobre sua centralidade, que nos últimos anos vem sendo reforçada pela crítica acadêmica que estuda as revistas como gênero, esta nota explicita também a preocupação por construir um lugar duradouro para a memória histórica, política e cultural americana, modernizando seus arquivos e adaptando-os aos novos formatos e modos de circulação. Finalmente, o auto-retrato através do qual a revista exhibe sua identidade e sua liderança parece ter sido modificado apenas nos traços ligados à precária situação material de Cuba: periodicidade dilatada, tiragem reduzida.

Por outro lado, quando em 1995 a revista comemorava trinta e cinco anos de existência, e seguindo uma antiga tradição epistolar nas suas páginas, o número 200 publicou quarenta e cinco notas comemorativas enviadas por intelectuais europeus e americanos<sup>2</sup>. O traço

---

<sup>1</sup> Sítio da web: [www.casa.cult.cu](http://www.casa.cult.cu)

<sup>2</sup> "Saludos en el 200" traz cartas de Jorge Enrique Adoum (Equador), Alonso Aguilar Monteverde (México), Jaime Alazraki (Argentina), Claribel Alegria (Nicarágua-El Salvador), Fernando Alegria (Chile), Alicia Alonso (Cuba), José Balza (Venezuela), Mario Benedetti (Uruguai), Frei Betto (Brasil), John Beverley (Estados Unidos), Leo Brower (Cuba), Antônio Callado (Brasil), Antônio Cândido (Brasil), Ernesto Cardenal (Nicarágua), Nils Castro (Panamá), Antonio Cornejo Polar (Peru), Equipo editorial de *Cuadernos Americanos* (México), Keith Ellis (Jamaica-Canadá), Paul Estrade (França), Rubem Fonseca (Brasil), Eduardo Galeano (Uruguai), Noé Jitrik (Argentina), Hernán Lara Zavala (México), Michael Löwy (Brasil-França), Gerald Martin (Inglaterra), Jaime Mejía Duque (Colômbia), Joserramón Melendes (Porto Rico), Ana Miranda (Brasil), Ana Pizarro (Chile), Tony Ramos Murphy (Ilhas Canárias), Darcy Ribeiro (Brasil), Augusto Roa Bastos (Paraguai), Juan Manuel Roca



maravilhado, o tom de surpresa e gratidão diante do labor realizado por *Casa* que caracterizou todas as mensagens, chamam a atenção sobre a certeza, quase inaudita, de que uma revista pudesse sobreviver em terras americanas por tão longo tempo. Fora de Cuba, vista e lida por intelectuais que acompanharam sua trajetória ou se formaram com suas leituras, *Casa* encontra nas declarações de fé dos colaboradores um espelho diante do qual retocar seu próprio autorretrato: guia e modeladora do pensamento antiimperialista, instância crítica modernizadora das suas releituras do passado americano, fórum de debate, cidade letrada, eixo cronológico do calendário cultural-político latino-americano, cronista da revolução cubana, principal animadora da integração cultural do continente, formadora de gerações. Não são poucas, portanto, as leituras que a convertem em cânone literário e ideológico da esquerda intelectual.

*Casa* vem se beneficiando largamente de sua longevidade e de seu prestígio, assim como da produção crítica que segue a linha do discurso antiliberal e antiimperialista, e vem utilizando tal produção como suporte para criar sua própria versão da polêmica e da campanha contra a penetração imperialista na cultura latino-americana de quatro décadas atrás. O recorte crítico que a revista faz de si mesma consiste em resenhar livros escritos, entre outros motivos, para desmascarar aquilo que nos anos sessenta a esquerda gostava de chamar “as fachadas culturais” imperialistas: *Mundo Nuevo. Cultura y guerra fría en la década del 60* (1997), de Maria Eugenia Mudrovic<sup>3</sup>, e *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters* (1999), de Frances Stonor Saunders<sup>4</sup> encontram-se entre os títulos que mais recentemente a revista trouxe para seu repertório de referências legitimadoras. O primeiro estuda *Mundo Nuevo* como continuidade da tradição liberal nas práticas modernizadoras dos anos sessenta, para mostrar como ela representa ideologicamente a Guerra Fria (Mudrovic, 1997), omitindo que a posição de *Mundo Nuevo* com relação a Cuba esteve fortemente marcada, durante os primeiros dois anos de sua existência, pela campanha cubana organizada a partir de *Casa*. O segundo livro, por sua parte, retorna à denúncia sessentista das fundações de incentivo à cultura que foram financiadas pela CIA. *The Cultural Cold War*, além disso, encontra-se entre os projetos editoriais recentes da ilha.

---

(Colômbia), Luis Rocha Urtecho (Nicarágua), Nour-Eddine Rochdi (Marrocos), Miguel Rojas Mix (Chile), Jorge Ruffinelli (Uruguao), Emir Sader (Brasil), Adolfo Sánchez Vázquez (Espanha-México), Verónica Spáskaya (Rússia), José María Valverde (Espanha), Pedro Jorge Vera y Eugenia Viteri (Equador), David Viñas (Argentina), Cintio Vitier (Cuba), Leopoldo Zea (México). *Casa de las Américas*, n. 200, julho-setembro de 1995, pp. 3-19.

<sup>3</sup> Ernesto Sierra, “Réquiem para *Mundo Nuevo*”, *Casa de las Américas*, La Habana, a. xxxix, n. 213, outubro-dezembro de 1998, pp. 135-139.

<sup>4</sup> Néstor Kohan, «La pluma y el dólar. La guerra cultural y la fabricación industrial del consenso». *Casa de las Américas*, La Habana, a. xlii, n. 227, abril-junho de 2002, pp. 144-152.

Embora *Casa* não ignore a existência de outras análises sobre si mesma ou sobre o Congresso pela Liberdade da Cultura e a Guerra Fria, até o momento não as reconheceu em suas páginas. Em *Fulguración del espacio. Letras e imaginário institucional de la revolución cubana (1960-1971)*<sup>5</sup>, de Juan Carlos Quintero, a atuação cubana não é avaliada em sentido afirmativo, enquanto que em *The Liberal Conspiracy. The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Postwar Europe*<sup>6</sup>, de Peter Coleman, as péssimas relações entre *Casa* e *Mundo Nuevo* não são consideradas. Tanto para Coleman quanto para Stonor Saunders, os vínculos hispano-americanos do Congresso ocupam dentro de sua história um lugar secundário; *Mundo Nuevo* representaria então, quando muito, uma das várias publicações fundadas pela instituição liberal. Quintero, ao contrário, dá conta de “la desaparición de una verdadera esfera pública en la Cuba revolucionaria”, definindo assim sua posição crítica diante das irradiações utópicas do discurso sessentista, em Cuba e no resto da América Latina. A originalidade de sua leitura radica na percepção que ele têm da espacialidade, que traz a vantagem de utilizar qualquer tipo de texto para analisar os modos de circulação da ideologia revolucionária dentro da esfera pública daquela década. *Casa* é o espaço a partir do qual é desenhada uma imagem fulgurante e reveladora da Utopia, promovida em todo o continente americano, apesar do rareamento dialógico e do retrocesso dos modos estéticos como formas independentes do saber, diante das promessas políticas de um futuro luminoso para todo o continente.

Junto dos títulos já citados, diversos ensaios e artigos se ocupam de maneira geral da função discursiva, política e cultural dessas publicações no contexto latino-americano. Em *Transición y Transacción. La revista cubana Casa de las Américas (1960-1976)*, Nadia Lie (1996) preocupa-se com a inserção dos intelectuais latino-americanos no campo cultural cubano, e realiza um estudo genético e ideotemático que usa métodos de análise estatísticos e do estruturalismo semântico –especificamente o modelo actancial de A. J. Greimas. Com esse método, Lie destaca as diferentes formas de relação que se estabeleceram no discurso editorial e ensaístico. Além disso, tal estudo abrange um período de existência da revista mais amplo que aquele que se propõe analisar aqui; ele começa com a fundação da instituição Casa de las Américas (1959) e se estende até 1976. A autora se aproxima de uma parte do passado recente da cultura latino-americana através da análise das condições de produção da revista, dos procedimentos de estruturação, dos actantes e das estratégias adotadas nas diversas etapas,

---

<sup>5</sup> Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

<sup>6</sup> New York, The Free Press, 1989.

assim como dos discursos que atravessam o imaginário político e cultural da Revolução cubana: Che Guevara, Fidel Castro, José Martí.

Na ilha, Luisa Campuzano e Ambrosio Fonet (2001) fizeram abordagens panorâmicas da vida da revista cubana, destacando suas contribuições para a cultura latino-americana, mas obliterando aspectos da polêmica ideológica e estética —fossem fatos concretos ou determinadas linhas de pensamento— que são fundamentais para entender o que aconteceu durante esses anos. Pelos textos que citam, e pelos acontecimentos e publicações que não citam, nesses artigos pode-se conferir, em primeiro lugar, a subordinação da revista, enquanto plataforma política e cultural latino-americanista, às diretrizes da política local. Em segundo lugar, se por um lado esses artigos esboçam o gesto autocanonizador da revista (Fonet e Campuzano são integrantes do Conselho de Redação), por outro lado mostram como o metadiscurso institucional reproduz tal subordinação. Os artigos de Campuzano e Fonet também funcionam como uma justificação das mudanças ocorridas na revista a partir de 1971. Eles foram publicados na década dos noventa, quando *Casa* tentava se afirmar num contexto cultural com cujo imaginário já não encontra fortes correspondências, embora as mensagens recebidas no seu 35º aniversário lhe atribuam o único discurso cultural legítimo possível.

Outros artigos sobre *Mundo Nuevo* focalizam melhor a inter-relação dessa revista com o campo intelectual cubano (Hasson, 1990) e com a literatura latino-americana em geral (Carranza, 1992), e lêem *Mundo Nuevo* e *Casa* no contexto da Guerra Fria cultural (Mc Quade, 1990). Também Judith Weiss (1977) e Nour-Eddine Rochdi (1991) elaboraram monografias sobre *Casa de las Américas*. Ambos estudos centram-se na década de sessenta, especialmente na segunda metade. Weiss considera o material analisado como uma fonte de informação sobre os intelectuais latino-americanos e sobre as relações que eles estabeleceram com a Revolução cubana. Já Rochdi considera a revista como um instrumento da política cultural da revolução<sup>7</sup>.

Diferentemente, Fernández Retamar vem construindo uma versão triunfalista da polêmica com Rodríguez Monegal, insistindo em evocar como sua revista venceu *Mundo Nuevo*<sup>8</sup>. Por outro lado, a recente discussão entre o diretor de *Casa* e Carlos Fuentes reforça a certeza de que a polêmica continua viva e que, tanto quanto nos anos sessenta, ela é uma manifestação do modo agônico com que literatura e política estabelecem relações.

---

<sup>7</sup> Não foi possível consultar os artigos de: Susan S. Frenk, "Two Journals fo the 1960s: *Casa de las Américas* and *Mundo Nuevo*", *Bulletin of Latin American Research*, n. 2, 1984 pp. 83-93; Ernesto Sierra, "*Mundo Nuevo* y las máscaras de la cultura", *Contracorriente*, La Habana, n. 5, julho-agosto-setembro de 1996.

<sup>8</sup> Na Parte II "A polêmica *Casa*/*Mundo Nuevo*", apresentam-se e comentam-se as referências bibliográficas sobre esse aspecto.

Logo em seguida aos acontecimentos políticos que tiveram lugar em Cuba em março de 2003 –fuzilamentos, prisões-, novamente os intelectuais europeus e latino-americanos surgiram no cenário mundial para se posicionarem diante desses fatos. Dessa vez, o gesto já tradicional de assinar cartas e manifestos contra a política estatal cubana ganhou uma nova nuance: escritores historicamente vinculados ao processo revolucionário cubano, tais como Gabriel García Márquez e José Saramago, dividiram-se entre o apoio e a crítica às últimas decisões repressivas das autoridades cubanas. “Hasta aquí he llegado”<sup>9</sup>, a célebre frase com que o romancista português rescindiu seu compromisso, serviu para que outros artistas e escritores reafirmassem seus pontos de vista críticos dentro do clima de urgência próprio daquele momento, ou decidissem redefinir suas posições.

Seguindo o exemplo de Saramago, Carlos Fuentes também se adiantou em enunciar sua posição: “Esta es la mía: contra Bush y contra Castro”.<sup>10</sup> A frase revelou-se complexa, até o ponto de reavivar a discussão em torno das noções de “engajamento” e “autonomia”, e estabeleceu uma continuidade com a polêmica que as revistas *Casa de las Américas* (Havana, 1960) e *Mundo Nuevo* (Paris, 1966-Buenos Aires, 1971) desenvolveram nos anos sessenta. Desse modo, no novo contexto político (onde não predominou apenas o gesto desesperado de Fidel Castro diante da organização da dissidência interna, mas também aquele não menos desesperado de George Bush diante da “fragilidade” de seu império), surgiu a possibilidade de voltar à discussão sobre a funcionalidade da versão latino-americanista e antiimperialista do modelo “engagé”.

Para fundamentar sua decisão de se manter “a raya”, Fuentes reconstrói um segmento da cronologia política cubana, que parte do momento inicial da revolução e se estende sobre o rosário das “infidelidades” castristas que pesam sobre o âmbito da cultura:

Yo mantengo la línea que me impuse desde que, en 1966, la burocracia literaria cubana, manipulada por Roberto Fernández Retamar para apresurar su ascenso burocrático y hacer olvidar su pasado derechista, nos denunció a Pablo Neruda y a mí por asistir a un Congreso del PEN Club internacional presidido a la sazón por Arthur Miller. Gracias a Miller, entraron por primera vez a los EE.UU. escritores soviéticos y de la Europa central para dialogar con sus contrapartes occidentales. Neruda y yo declaramos que esto comprobaba que en el terreno literario la Guerra Fría era superable. La larga lista de escritores cubanos compilada por Fernández Retamar nos acusaba de sucumbir ante el enemigo. El problema, nos enseñaba, no era la Guerra Fría sino la lucha de clases y nosotros habíamos sucumbido a las seducciones del enemigo clasista.

No fueron tan débiles razones las que nos indignaron a Neruda y a mí, sino el hecho de que el Zhdanov Retamar hubiese incluido en la lista, sin consultarles siquiera, a amigos nuestros como Alejo Carpentier y José Lezama Lima. A este hecho se fueron añadiendo otros que claramente

<sup>9</sup> José Saramago, “Hasta aquí he llegado”, *El País*, Madrid, 14 de abril de 2003.

<sup>10</sup> Carlos Fuentes, “Infidelidades”, *La Reforma*, México, 16 de abril de 2003.

arrogaban para Cuba el derecho de decirles a los escritores latinoamericanos a dónde ir, a dónde no ir, qué decir y qué escribir.

Segundo Fuentes, desde 1966 sua relação com a ilha (que basicamente era sua relação com a revista *Casa*) já estava deteriorada. Tanto nas acusações quanto na réplica que Fernández Retamar lhe dedicou, encontramos o mesmo interesse por reconstruir um passado comum a eles enquanto colaboradores literários e colegas ideológicos. Fernández Retamar parece motivado especialmente, com a possibilidade de voltar ao cenário sessentista onde os episódios fundamentais da polêmica transcorreram, na medida em que isso o autorizaria a utilizar as mesmas estratégias do passado, aquelas que Fuentes considera ilegítimas. Para desmentir as afirmações deste último, o cubano se detém sobre o momento em que tal aliança foi quebrada:

En cuanto a mi “pasado derechista”, ¿puede Fuentes aportar siquiera una prueba de él? Como no le será dable hacerlo, volverá a ser evidente que es un redomado mentiroso. En cambio, sobre su pasado es imprescindible que refresque algunos hechos que él ha mantenido a buen recaudo hasta hoy. ¿Qué hacía en 1966 Carlos Fuentes? Pues era ni más ni menos que uno de los voceros más conspicuos de la revista *Mundo Nuevo*, financiada por el Congreso por la Libertad de la Cultura, es decir por la CIA, como hoy es ampliamente conocido<sup>11</sup>.

Para Fernández Retamar, *Mundo Nuevo* continua a ser um estigma e um argumento ideológico de peso para desmoralizar seu oponente. Se confrontadas as versões de parte e parte, pareceria que o tempo não passou para estes intelectuais. Esta memória, recobrada ao calor de uma nova ordem política que oblitera a funcionalidade dos projetos “alternativos” dos anos sessenta, já vinha precedida pelo estímulo essencialmente acadêmico, para a leitura crítica de uma década de intensa transformação estética, política e social.

Enquanto projetos modernizadores de modelos intelectuais e literários, *Casa* e *Mundo Nuevo* se tornaram imprescindíveis para “entender os sessenta” na América Latina. Não se pode esquecer que, além da guerra no Iraque, e da violação dos direitos humanos em Cuba, o rádio de ação de *Casa* continua orientado para o campo intelectual latino-americano, e nos últimos tempos, também para o exílio cubano<sup>12</sup>. A publicação havaneira vem reconhecendo na revista *Encuentro de la Cultura Cubana* (Madri,1996) o mesmo papel de oponente que três décadas atrás depreendia em *Mundo Nuevo*. Desta última, *Encuentro* herdou a acusação de plataforma anticubana da CIA, até o ponto de que uma intensa campanha em torno da origem

---

<sup>11</sup> Roberto Fernández Retamar, “Carlos Fuentes: mentiras, ocultamiento, ¿deseo?”. Sítio da web: [www.lajiribilla.cu](http://www.lajiribilla.cu)

<sup>12</sup> Ver Entrevista a Roberto Fernández Retamar em Anexos; e “Obituario”, *Casa de las Américas*, n. 227, abril-junho de 2002, “Al pie de la letra”, p. 165.

espúria de seu financiamento esteja sendo promovida pelos meios de imprensa cubanos. *Encuentro* mostrou, contudo, que a mesma Fundação Ford que financiou os 56 números de *Mundo Nuevo* logo depois do escândalo sobre as ligações entre a CIA e o Congresso pela Liberdade da Cultura, uma vez chegado o novo milênio, promove não poucas reformas em território cubano, em especial a modernização da biblioteca de Casa de las Américas<sup>13</sup>.

O fato de retomar os mesmos tópicos e transformar a polêmica intelectual em ajuste de contas entre antigos protagonistas revela o quanto a disputa se dilatou, mas ao mesmo tempo deixa claro que o antiimperialismo continua a ser o grande argumento da revolução, o produtor tanto das alianças quanto dos silêncios intelectuais. No novo contexto, Fuentes e Fernández Retamar vêm se comportando como figuras políticas, assumindo funções modelares e conseguindo que dezenas de outros intelectuais se organizem em torno de suas opiniões.

Embora em alguns dos materiais bibliográficos acima comentados seja possível encontrar referências à polêmica entre *Casa* e *Mundo Nuevo*, trata-se de análises que abordam as revistas separadamente, não na sua inter-relação textual, e refletem certa tendência a levantar questões ideológicas e discursivas, deixando num segundo plano a polêmica estética. A projeção política do debate estabelecido entre *Mundo Nuevo* e *Casa*, assim como as leituras que o analisam, obliteram um outro debate igualmente central, e que constitui um dos focos desta pesquisa: a análise da disputa das revistas por legitimar (canonizar) dois modos diferentes do literário. Isto se encontra ligado às imagens de intelectual que ambas promoveram –uma em que o intelectual utiliza sua obra crítica para oferecer um diagnóstico do contexto social, e outra em que a tradição literária latino-americana se contrapõe à imagem de um intelectual que toma a escrita legítima em si mesma, como valor estético. Estas são as duas representações que justamente *Casa* e *Mundo Nuevo* contribuíram para perpetuar.

Para observar, analisar e compreender a complexidade da cultura latino-americana dos anos sessenta do século que terminou, faz-se necessário revisar estas publicações. Elas são importantes não só como fontes de recuperação da memória cultural de nossos países, mas também guardam um valor em si mesmas, constituindo uma das formas de comunicação de maior eficácia no campo intelectual latino-americano daquela época. Através delas difundiram-se as mudanças ideológicas e a forma como as mesmas se manifestaram na literatura do continente; além disso, as revistas constituíram uma importante tribuna para a polêmica. *Casa* e *Mundo Nuevo* agruparam ao seu redor muitos intelectuais engajados não só na transformação

---

<sup>13</sup> Cf. *Encuentro de la cultura cubana*, Madrid, n. 28/29, primavera / verão de 2003, especial “Represión en Cuba”, pp. 113-212, e dossiê “Financiación, totalitarismo y democracia”, pp. 232-262.

do pensamento da época, mas também na ação política. Estas revistas constituem também um ponto de partida para o estudo da formação dos grupos intelectuais dos anos sessenta, e da particular estética que se gerou ao redor deles.

Este trabalho se propõe a analisar a polêmica entre *Casa de las Américas* (La Habana, 1960-) e *Mundo Nuevo* (Paris, 1966 – Buenos Aires, 1971) no marco das mudanças estéticas e das tensões ideológicas que se produziram no campo intelectual latino-americano na década de sessenta, na medida em que na atualidade elas são emblemas de tais transformações. Por outro lado, avaliou-se a gestão de ambas revistas enquanto lócus produtores de discursos polarizados, isto é, enquanto instâncias modelares do engajamento e da autonomia. Aborda-se este caso particular de contraposição ideoestética a partir de diferentes perspectivas: as origens institucionais das revistas, ligadas à sua configuração estrutural, intelectual e discursiva; a polêmica epistolar entre os diretores de *Casa* e *Mundo Nuevo*, assim como suas ramificações para outros espaços textuais e outros âmbitos geográficos; a idéia que ambas publicações tinham da literatura e do papel do intelectual, através da análise dos gêneros entrevista e testemunho. Por último, comenta-se como, do ponto de vista teórico e crítico-literário, estas publicações se colocaram diante da recepção das literaturas nacionais, do *boom* do novo romance, e da atualização do cânone.

## Parte I. As revistas e suas instituições

Quando triunfa a revolução cubana e cria-se a revista *Casa*, importantes publicações da América hispânica, como *Sur* (Buenos Aires, 1931-1970), *Marcha* (Montevideu, 1939-1974) e *Orígenes* (La Habana, 1944-1956), haviam atingido difusão continental. Elas formam, junto com as também cubanas *Ciclón* (La Habana, 1955-1957; 1959) e *Lunes de Revolución* (La Habana, 1959-1961), alguns dos focos referenciais que permitiram que *Casa*, e alguns anos mais tarde *Mundo Nuevo*, estabelecessem comunicação com imaginários políticos e culturais diferenciados. Assim, a relação ideológica destas revistas com outras do continente foi precedida pelo funcionamento de um aceitado mecanismo de dissidências e reciprocidades que fertilizou o terreno sobre o qual a revista cubana construiria sua imagem matricial, e que acabaria deslocando para Cuba, num movimento cada vez mais enfático em direção à esquerda, o foco aglutinador de escritores identificados com o processo revolucionário.

*Casa* e *Mundo Nuevo* se constroem a partir de modelos periódicos cujas poéticas e políticas seriam retomadas ou negadas no decorrer dos anos sessenta. As heranças, releituras, os esquecimentos e recortes com que estas publicações se colocam no âmbito da história intelectual latino-americana desenham seus traços como revistas institucionais e revistas de formação (Williams, 1992). As primeiras surgem sob o auspício econômico de instituições sólidas, estáveis, que buscam nas revistas um espaço para a difusão dos seus princípios. Nelas, os intelectuais agem como mediadores entre a ideologia e a arte, e sua liberdade criativa ou expressiva vê-se condicionada pelos interesses do agente financiador. As revistas de formação, por outro lado, nascem de uma fantasia grupal (Jitrik, Rosa & Sarlo, 1992), e ainda que contem com toda a liberdade do mundo para pôr suas idéias sobre o papel, dificilmente logram obter o papel sobre o qual colocar as novas idéias. Nos dissabores e tensões dos seus colaboradores, sente-se o peso de uma experiência que nasce da liberdade e da necessidade de dizer alguma coisa diferente sobre a conjuntura; percebe-se uma vivência que nasce da transgressão: todos a lutar contra o mutismo, narcisistamente conscientes de que o papel escolhido não é apenas o do mediador institucional, o papel de quem vê-se obrigado de alguma maneira a conviver com certa passividade, em troca de não perder um dos espaços privilegiados do intelectual – a página impressa.



Tanto *Casa* quanto *Mundo Nuevo* podem ser consideradas revistas institucionais não só por razões óbvias de financiamento e difusão de políticas culturais<sup>1</sup> -conforme os parâmetros de Casa de las Américas, do Congresso pela Liberdade da Cultura e do Instituto Latino-americano de Relações Internacionais-, mas também pela heterogeneidade de seus discursos, cujo enfoque “oficial” convive em determinadas épocas com as práticas individuais dos seus diretores. A revista cubana até hoje é financiada pelo Estado, e nesse sentido se corresponde com as características das revistas institucionais. Entretanto ambas constituem, ao menos numa primeira etapa, quando *Casa* era dirigida por Antón Arrufat e *Mundo Nuevo* por Emir Rodríguez Monegal, revistas institucionais com expressivo caráter de revistas de formação. Em *Casa* isto se observa na medida em que seu primeiro diretor intervém para expressar idéias intelectuais que não coincidem com o modelo privilegiado pela instituição. Com Rodríguez Monegal, *Mundo Nuevo* tentou se estabelecer como publicação dependente de uma estrutura institucional basicamente no aspecto financeiro, restando ao seu fundador uma liberdade criativa que durante os primeiros cinco anos *Casa* defendeu de maneira oblíqua, intercalando o discurso formacional por entre as linhas do oficial, e recorrendo a estratégias habilidosas para manter dentro do espaço público uma zona para a polêmica, e principalmente para mostrar as divergências existentes entre um projeto individual de cultura de Arrufat e seus colaboradores mais próximos e outro institucional, representado por Nicolás Guillén, presidente da União de Escritores e Artistas de Cuba; Lisandro Otero, vice-presidente do Conselho Nacional de

---

<sup>1</sup> Para a definição de “política cultural” seguimos José Joaquín Brunner quando fala de “problemas que se manifiestan a nivel de la superestructura y de la conciencia social”, isto é, como “intentos de intervención deliberada, con los medios apropiados, en la esfera de la constitución pública, macrosocial e institucional de la cultura, con el fin de obtener efectos buscados. Son, por lo general, formas de intervención que tienden a operar sobre el nivel organizacional de la cultura; preparación y carrera de los agentes, distribución y organización de los medios, renovación de los medios, formas institucionales de la producción y circulación de bienes simbólicos, etcétera // Más ampliamente dicho, esas políticas pueden encaminarse a mantener, a modificar parcialmente o a alterar por completo los *arreglos fundamentales* que definen *el modo de producción y transmisión* de la cultura en una sociedad determinada”. Elas “tienen su radio de acción circunscrito al ámbito público e institucional de la cultura”; dessa forma incidem na “creación de instituciones (o su transformación), na censura, na “ampliación de accesos al mercado de bienes culturales”, na “determinación de pautas de financiamiento para las actividades culturales”. Ao mesmo tempo, elas incidem em esferas como a propriedade dos meios de produção, a formação de agentes culturais especializados na circulação, consumo, armazenamento e comercialização dos bens culturais, e tem como particularidade “proceder, ordinariamente, por medios ideológicos”. Sua tarefa primordial, além disso, consiste em “aplicar (la) línea ideológica y política (del partido) a la vida cultural [...] Es decir, el partido debe desarrollar su influencia ideológica de dirección en la vida cultural, discutiendo y acordando las políticas que le permitan profundizar y ampliar su hegemonía sobre la sociedad”. Em: *América Latina: Cultura y Modernidad*, México, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

Cultura; Alejo Carpentier, diretor da Imprensa Nacional, e Armando Hart, na época Ministro de Educação<sup>2</sup>.

Tanto *Casa* quanto *Mundo Nuevo* traçam suas linhas discursivas amparadas em conceitos de cultura diferentes, o que faz com que suas idéias enfrentem-se no plano ideológico. Enquanto a primeira vê a cultura na América Latina como um agente transformador da vida social (a arte como reflexo da sociedade), a segunda privilegia uma idéia “básica” liberal de cultura, segundo a qual a fonte universal de produção cultural é a expressão individual (Williams, 1992). Ambas as revistas possuem uma linhagem, correspondem-se com tendências ideológicas que aparecem claramente definidas em *Sur*, *Orígenes*, *Marcha*, *Ciclón* e *Lunes de Revolución*.

Em princípio, as imagens do intelectual que elas reproduzem são antigas e não se encontram restritas unicamente às publicações mencionadas. Lembremos que o modelo liberal<sup>3</sup> e o modelo sartreano presidiam as discussões intelectuais da Guerra Fria. Entretanto, se afirmamos que estas imagens já eram antigas, caberia então indagar em que medida, no contexto dos anos sessenta, estas revistas reformulam a noção de intelectual. O que há de renovador nelas, qual o elemento que elas trazem para a literatura hispano-americana? Elas trazem, em primeira instância, um interesse pelo continental, isto é, um projeto totalizador que não aparece desenhado nas predecessoras. *Casa* e *Mundo Nuevo* são publicações que a partir dos títulos amplificam-se, abrem-se ao continente de maneiras diferentes, contrariamente às

---

<sup>2</sup> Nicolás Guillén, “Informe al I Congreso de Escritores y Artistas Cubanos”, *Casa de las Américas*, n. 8, setembro-outubro de 1961, pp. 3-17; Alejo Carpentier, “Informe al I Congreso de Escritores y Artistas Cubanos”, *Casa de las Américas*, n. 8, setembro-outubro de 1961, pp. 18-25; Armando Hart, “Palabras al Congreso Nacional de Cultura”, *Casa de las Américas*, n. 17-18, março-junho de 1963, pp. 3-6.

<sup>3</sup> Para a definição de “liberalismo” seguiremos Norberto Bobbio, quem entende o termo como “la concepción según la cual el Estado tiene poderes y funciones limitados, y como tal se contrapone tanto al Estado absoluto como al Estado que hoy llamamos social [...] Un Estado liberal no es por fuerza democrático: más aún, históricamente se realiza en sociedades en las cuales la participación en el gobierno está muy restringida, limitada a las clases pudientes”. Nesta doutrina, “la connotación positiva recae sobre el término *libertad*, con la consecuencia de que una sociedad es mejor en cuanto la esfera de la libertad es más amplia y la esfera del poder es más restringida”. Para o liberalismo, a liberdade é definida, em primeira instância, como liberdade diante do Estado, mas também coincide, segundo Bobbio, com o crescimento progressivo da esfera da liberdade do indivíduo, tanto da espiritual quanto da econômica. A concepção liberal do Estado opõe-se, por outro lado, às diversas formas do paternalismo, e baseia-se, portanto, no predomínio da liberdade individual face ao poder. Assim, o pensamento liberal reúne quatro grandes temas: 1) a liberdade individual como objetivo único do Estado; 2) o Estado como meio e não como fim em si mesmo; 3) o elogio da “variedade” como crítica ao Estado protecionista, ou seja, como contraposição à uniformidade estatal; 4) a fecundidade do antagonismo como condição necessária para o progresso. Como ideologia, a incompatibilidade entre o ideal liberal e o ideal igualitário da democracia baseia-se na independência da pessoa na esfera moral e sentimental, diante do segundo, que deseja uma sociedade “compuesta lo más posible de individuos semejantes en aspiraciones, gustos, necesidades y condiciones”. Desse modo, o liberalismo defende algumas liberdades individuais (liberdade de expressão, de associação) “que los Estados democráticos tienden a menospreciar en nombre del interés colectivo”. Em: *Liberalismo y Democracia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, Col. Breviarios.

imagens locais das revistas que se centraram no valor de construção do nacional, sem comprometer a vocação universalista. *Orígenes* e *Sur*, localizam as revistas a que dão título: a primeira como o lugar do que é original,<sup>4</sup> e a segunda geograficamente, projetando a modernidade a partir de um lócus “des-centralizado”. *Marcha* privilegia um movimento mais dinâmico centrado no aspecto ideológico, enquanto *Ciclón* indica a clara pretensão de não se fincar em nenhuma linhagem para dessa forma garantir a rebeldia, a incomodidade permanente. *Lunes de Revolución*, por sua parte, coloca-se numa posição conflitante, entre a definição de um projeto estético apresentado como plural e o projeto político da revolução, que exigia definições unívocas, claras e conseqüentes.

Com relação às revistas precedentes, *Casa* e *Mundo Nuevo* poderiam ser definidas como depositárias de valores estéticos e políticos com os quais conviverão e se enfrentarão em suas páginas. Lembremos aqui, antes de iniciar o percurso, os títulos de alguns trabalhos publicados por elas, e que permitem calibrar a significação que ambas tiveram no debate sobre a função da literatura latino-americana nos anos sessenta: “Algunos aspectos del cuento”, de Julio Cortázar; “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, de Angel Rama (*Casa*); “Situación del escritor em América Latina”, de Emir Rodríguez Monegal e Carlos Fuentes; “Las estructuras de la narración”, de Emir Rodríguez Monegal e Severo Sarduy (*Mundo Nuevo*).

Esta questão estética também se manifestou nos distintos modelos de interpretação que cada revista privilegiou. *Casa* integrou-se à tradição ensaística de raiz sócio-histórica, representada por Rama e Ezequiel Martínez Estrada, ao passo que *Mundo Nuevo* encarou a modernidade incorporando os influxos teóricos do estruturalismo e do *new criticism*. Em ambas colaboraram escritores de diferentes gerações artísticas, unidos pela preocupação em torno do lugar e da função da arte num mundo polarizado, embora separados pelas suas respectivas projeções e compromissos extra-literários.

O campo das revistas hispano-americanas é diverso, mas a partir de uma perspectiva histórica, é representativo das idéias de cultura e dos conceitos do intelectual que

---

<sup>4</sup> No artigo “*Orígenes* ante el Origen, la Vanguardia y la crisis de la modernidad”, Irlemar Chiampi analisa a inserção da revista *Orígenes* na modernidade estética hispano-americana, e a tradição do moderno que Lezama Lima pretendia invocar com o termo *orígenes*. Esta leitura evita o reducionismo da crítica que encontra no título da revista cubana uma relação unívoca entre o ser cubano (a “identidade nacional”) e a fundação de uma linguagem poética. Chiampi adverte que: “Fueron los origenistas los últimos modernos en América Latina [...], y su rareza puede explicarse por su experiencia limítrofe, de fin de una época y comienzo de otra, de crisis y deseo de regeneración. Lo familiar reprimido con esa confluencia de signos lo reconocemos en ese deseo de volver a los comienzos de la modernidad estética, de recobrar su impulso fecundante de fundir arte/vida, mediante la ‘religión de la poesía’”, *Casa de las Américas*, n.233, outubro-dezembro de 2003.

posteriormente se cruzarão em *Casa e Mundo Nuevo*. O debate sobre a função do intelectual atravessa toda a segunda metade do século XX e é abordado nas revistas mais diferentes pelo fato de fazer alusão a uma mesma atualidade -a polarização do mundo em socialista e capitalista, uma vez terminada a Segunda Guerra Mundial. Se para os intelectuais europeus e latino-americanos do pós-guerra esse é o referente histórico mais próximo, a partir de 1959 a revolução cubana ocupará essa função, o que permitiu que *Casa* monopolizasse o capital intelectual da esquerda do continente, se especializasse no enfoque latino-americanista, e se diferenciasse das “famílias” regionais das revistas hispano-americanas que a precederam, ao se constituir como “a grande família cultural latino-americana”. Isto fez com que se posicionasse como textualidade legítima para os intelectuais da esquerda, que viam nela um indicador de representatividade para o campo intelectual, ao re-territorializar a partir de suas páginas determinadas zonas da literatura da América Latina. As duas idéias de cultura, que atravessam o campo intelectual latino-americano e que se enfrentam através do debate ideológico e estético, expressam a variabilidade dos modos de relação entre os “produtores culturais” (formações) e as instituições, e devem ser abordadas tendo em consideração essa variabilidade (Williams, 1992: 34-35), isto é, nos casos importantes em que a organização cultural não tenha sido unicamente institucional.

Por outro lado, os modos com que as instituições influenciaram os discursos das revistas determinaram também a configuração do campo intelectual latino-americano dos anos sessenta e hoje explicam, pelo menos em parte, o interesse frontal ou velado que alguns momentos da discussão despertam entre *Casa e Mundo Nuevo*.

Para empreender a leitura da polêmica e dos modos textuais que contribuíram para fundar as imagens antagônicas de ambas as revistas, é necessário primeiramente fazer uma breve incursão nas instituições que as financiaram, pois nelas concentram-se e formalizam-se alguns dos discursos que, a partir das páginas de uma e outra publicação, tensionaram os vínculos do intelectual latino-americano com a esfera pública.

## O Congresso pela Liberdade da Cultura

O Congresso pela Liberdade da Cultura deu-se pela primeira vez na antiga Berlim Ocidental, em 1950, com o objetivo de reunir a intelectualidade europeia e a dos Estados Unidos sob as bandeiras do anticomunismo e da liberdade de expressão. O “Manifesto aos homens livres” composto na ocasião, foi redigido pelo escritor Arthur Koestler e incorporou quatorze pontos, entre os quais: ver a paz e a liberdade como fatos inseparáveis; respeitar a diversidade de opiniões; não condicionar a liberdade a doutrinas econômicas, políticas, religiosas ou raciais; considerar a teoria e a prática dos estados totalitários como “a maior ameaça que a humanidade tenha enfrentado no decorrer da sua história”; buscar “soluções novas e construtivas para os problemas de nosso tempo”. Estes delineamentos se basearam na evidência de que “a liberdade de opinião é um dos direitos inalienáveis do homem”, já que “o homem que não tem direito a dizer «não» é um escravo”. Finalmente, o manifesto dirigia-se “aos que estão resolvidos a restaurar, salvar e ampliar as liberdades que representam o valor da vida”.<sup>5</sup> Por outra parte, a idéia do fim das ideologias e a crítica ao historicismo encontravam-se também no substrato de todas as atividades desenvolvidas pelo Congresso. Ainda se tratando de uma herança do liberalismo europeu do século anterior, o novo contexto mundial, Guerra Fria, potenciava-a através do uso da idéia de tolerância que percorre todo o manifesto.

No mundo polarizado do pós-guerra, entre as intensas campanhas pela paz desenvolvidas pelo bloco soviético, e temeroso pelas adesões filocomunistas além do leste europeu, o governo norte-americano deu apoio à iniciativa de Koestler, Sydney Hook, James Burnham, Irving Brown e Melvin Lasky de realizar um evento que resistisse na ordem mundial ao pacifismo proveniente da “cortina de ferro”. No discurso de inauguração, diante de um público composto por 4 000 pessoas, Koestler e o escritor italiano Ignazio Silone arengaram em favor da democracia ocidental e convidaram os intelectuais a abandonar o gesto contemplativo diante da União Soviética. O congresso ocorreu durante cinco dias e contou com

---

<sup>5</sup> Cfr. *The Liberal Conspiracy. The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Postwar Europe* (New York, Free Press, 1989), de Peter Coleman. Para Coleman, a fundação do CLC é o primeiro grande momento do pós-guerra em que os intelectuais anticomunistas, liberais, social-democratas e da nova esquerda organizam-se em torno de uma plataforma ideológica oposta aos modos da intervenção da política soviética na vida cultural. Para Coleman, antes da existência do CLC, esses intelectuais viviam “in an intellectual no man’s land” (p. 3). Outras fontes que narram a história do CLC são os trabalhos de Pierre Grémion, *Le Congrès pour la Liberté de la Culture en Europe (1950-1967)*, Paris, Centre National de Recherche Scientifique, 1988 e *Intelligence de l’anticommunisme. Le Congrès pour la liberté de la culture à Paris 1950-1975*, Paris, Fayard, 1995.

a presença de 118 intelectuais de 21 países. Entre os convidados encontravam-se vários ex-prisioneiros do comunismo e do fascismo, além de membros da Resistência. Da América Latina, participou apenas o escritor colombiano Germán Arciniegas. Com isto, o Congresso considerava-se a si próprio dono de uma missão anti-fascista e anticomunista, opunha-se ao macartismo e chamava os livre-pensadores mais ativos -justamente aqueles que se consideravam membros da esquerda- para as suas filas. Além do protagonismo que nesta primeira edição do Congresso tiveram Koestler e Silone, outras figuras como Raymond Aron e Manès Sperber, também foram determinantes para a configuração discursiva do evento. Discordante das filiações da esquerda francesa do pós-guerra, Aron criticou as “imposturas da neutralidade” do comunismo no leste europeu, enquanto que Manès Sperber (com quem havia trabalhado no Ministério da Informação sobre o mandato de André Malraux) foi apontado como co-autor mais ou menos soterrado do Manifesto (Coleman, 1989: 37).

A temática do Congresso cobriu discussões sobre a liberdade, sobre o totalitarismo e a responsabilidade dos intelectuais<sup>6</sup>, e sob esses três pontos formalizou-se a sua plataforma institucional. Durante uma conferência organizada no mesmo evento foi constituído o CLC mundial, cujos presidentes de honra foram os filósofos Benedetto Croce, John Dewey, Karl Jaspers, Jacques Maritain e Bertrand Russell. Enquanto instituição, o CLC teve representação em 35 países, e articulava-se através de seis áreas, que compreendiam o grupo dos presidenciais acima citados, o Comitê Executivo (Irving Brown, Arthur Koestler, Eugen Kogon, David Rousset, Ignazio Silone, Stephen Spender e Denis de Rougemont como presidente), o Secretariado Internacional (Michael Josselson, Nicolas Nabokov e François Bondy) com sede em Paris (que se ocupava de elaborar os programas de ação e de recrutar colaboradores), mais os comitês nacionais e uma ampla área de publicações.

Antes de entrar de vez no cenário cultural e político latino-americano, o Congresso havia sido pensado como “o movimento” da ofensiva liberal contra o comunismo, razão pela qual desfrutou de um período inicial de criatividade e expansão. Tal Congresso organizou seminários, protestos internacionais contra a opressão aos intelectuais, festivais, e deu refúgio a escritores e artistas do bloco comunista. Revistas como *Encounter* (Inglaterra), *Preuves* (França), *Tempo Presente* (Itália), *Cuadernos* (América Latina), *Quest* (Índia) e *Quadrant* (Austrália) compuseram o primeiro catálogo periódico da instituição junto com outras não

---

<sup>6</sup> Sessões do Congresso de 1950: “Science and Totalitarianism”, “The Citizen in a Free Society”, “Truth, Liberalism, and Authority”, “Defense of Peace and Freedom”.

literárias (*Soviet Survey, Science and Freedom*) ou informativas (*Forum Service*). A partir de 1964 e até 1968 surgiram *China Quarterly, Minerva, Censorship, Transition*, e criaram-se condições para organizar uma comunidade mundial que incluiria os países do Terceiro Mundo, cuja visibilidade tinha se estendido a partir da repercussão internacional da revolução cubana e dos movimentos de libertação na África.

### *Cuadernos por la Libertad de la Cultura*

Um ano antes de começar a editar *Cuadernos* (1953), a revista latino-americana do Congresso, Julián Gorkín (ex Gómez, um espanhol exilado, combatente da guerra civil no seu país e antigo fundador do Partido Comunista Valenciano) havia saído em turnê pelo continente com a missão de explorar a possibilidade de estabelecer uma rede de comitês nacionais. Chile, Uruguai, Brasil, México, Cuba, Colômbia, Equador e Venezuela foram escolhidos para abrir as sedes locais, que aparentemente seriam recebidas com grande entusiasmo pelos intelectuais de cada país. Todavia, em 1954 os Estados Unidos intervieram militarmente na Guatemala e destituíram a ditadura de Jacobo Arbenz, avivando assim o espírito anti-estadunidense em toda a região. Se no Chile os esforços de Gorkín foram reconfortantes para a organização, no Uruguai, México e Brasil não deram grandes resultados; em Cuba, por outro lado, “the committee had fallen under the control of reactionaires and had to be reconstituted” (Coleman, 1989: 154).

Para o CLC, “nosso homem em Havana” foi o ensaísta cubano Jorge Mañach, cuja reputação intelectual, e cujo anticomunismo manifesto através do *Diario de La Marina*, transformar-se-iam em cartas marcadas imediatamente após o triunfo revolucionário. A onda expansiva de entusiasmo que Cuba irradiou em direção ao Cone Sul ofereceu ao CLC as provas sobre a nulidade da sua influência, em especial a adesão quase massiva da juventude à revolução nascente e o líder Fidel Castro, pelo qual tornava-se necessário ensaiar uma nova rota na sua política institucional. O congressista Michael Josselson lançou então o lema “fidelismo sem Fidel”, “revolution without dictatorship”, que apelava fundamentalmente aos jovens e à “esquerda não comunista”. O editor, crítico e romancista norte-americano Keith Bostford foi enviado junto com Luis Mercier Vega para reorganizar as sedes do Congresso na América Latina. Eles conseguiram reestruturar a revista *Cadernos Brasileiros* (que desde 1959 era publicada no Rio de Janeiro), fundar uma outra, chamada *Temas*, em Montevideú, e acertar

com Emir Rodríguez Monegal a edição de uma nova revista. Ela substituiria *Cuadernos*, cuja desaparecimento em 1965 obedeceu ao fato de não estar em sintonia com os novos tempos.

Até 1961, *Cuadernos* teve uma periodicidade bimestral, mas a partir de então a presença da revolução cubana na vida política do continente mais uma vez fez ao CLC pensar na necessidade de projetar suas urgências numa revista mensal, e ao mesmo tempo, no lugar de continuar a apostar em nomes sagrados (Rómulo Gallegos, Salvador de Madariaga e Gilberto Freyre entre eles) captar colaborações jovens sobre temas contemporâneos. Sob a direção de Gorkin, a revista havia começado reimprimindo artigos de outras publicações do Congresso, em especial da francesa *Preuves*, e além disso havia apoiado os emigrados de guerra civil espanhola. Ainda em 1963, quando a direção de *Cuadernos* passou aos cuidados de Germán Arciniegas, a revista não conseguiu centralidade cultural no continente. Com uma centena de números na coleção, ela fechou no momento em que o CLC decidiu atualizar sua política e modificar suas formas de intervenção no espaço intelectual latino-americano.

#### *O CLC e a CIA*

Desde seus primórdios o CLC esteve vinculado à CIA. Um dos fundadores, o norte-americano Michael Josselson, desempenhava o papel de oficial da agência de inteligência quando o evento foi inaugurado em Berlim. Em etapas sucessivas, ele chegaria a ser Secretário Administrativo, Secretário do Comitê Executivo e Diretor Executivo da instituição. O ingresso regular de fundos na organização ocorria através da International Organizations Division, da CIA. A mesma recorria a fundações já existentes ou criadas especialmente para esses fins. Para o CLC, a Fundação Farfield foi a primeira encarregada dessa função; ela havia sido inscrita em Nova York em janeiro de 1952 como uma organização sem fins lucrativos, e era dirigida por Julius Fleischmann, um magnata do patrocínio cultural cujo excelente currículo tornava plausível a origem dos fundos do CLC. Embora o escândalo CIA/CLC não tenha se tornado público até a década seguinte, desde o início as suspeitas sobre o dinheiro que o sustentava circularam de maneira incessante, havendo sido necessário convencer muitos intelectuais de que o Congresso não era “an American secret service agency” (Coleman, 1989: 49).

Entre 1963 e 1967, o CLC passou a operar sob a suspeita e o escândalo, quando seus vínculos com a CIA e o repúdio massivo à guerra do Vietnã arrasaram com sua reputação pública, obrigando seus dirigentes a buscar novas formas de financiamento. Apesar de todos os esforços terem sido encaminhados no sentido de protegê-lo do escândalo, o Congresso não



conseguiu resistir às evidências sem antes sofrer lesões. Fecharam-se revistas, cortaram-se gastos, eliminaram-se programas e tratou-se de encontrar novos fundos, dessa vez com a Fundação Ford.

Em agosto de 1964, *The New York Times* publicou um informe redigido pelo deputado estadunidense Wright Patman, em que demonstrava que desde 1959 a fundação J. M. Kaplan era financiada pela CIA, através de outras fundações privadas que assumiam a função de “fachadas culturais”. Ao mês seguinte, no dia 14 de setembro, o semanário novaiorquino de esquerda *The Nation* questionou a legitimidade das funções da CIA ao financiar órgãos de opinião supostamente independentes. A partir de então, *The New York Times* assumiu uma investigação sobre as atividades da agência norte-americana no mundo, depois de sete meses publicou uma série de artigos<sup>7</sup> que desencadeariam não só um grande escândalo internacional, mas também desestabilizariam a até então segura e secreta base econômica do CLC. Antes de serem publicados, os textos foram submetidos a negociações semânticas com a própria agência de inteligência norte-americana, que propôs algumas correções. Uma delas sugeria omitir dos textos as alusões ao “mecenazgo de la CIA”. O diário novaiorquino porém não atendeu todos os pedidos, e no terceiro artigo, publicado em 27 de abril de 1966, revelou: “Through similar channels, the C.I.A. has supported groups of exiles from Cuba and refugees from Communism in Europe or anti-Communist but liberal organizations of intellectuals such as the Congress for Cultural Freedom and some of their newspapers and magazines”.

Como a questão do levantamento de fundos através da CIA havia sido resolvida muito cedo, os dirigentes do CLC tinham a certeza de que se tal conexão se tornasse pública, perderiam uma legião de preciosos aliados. Apesar disto, foi justamente a origem secreta do dinheiro que promovia eventos e publicações o que mais e melhor contribuiu para silenciar as consciências, e criar em torno dos intelectuais uma “culpable incuriosity”. Segundo Coleman, o que em 1950 Michael Josselson percebeu como necessário e desejável, nos anos sessenta começou a ser visto como sinistro. Assim, o fundador mais ativo do Congresso deu-se à tarefa de modificar a identidade da organização, garantindo novos contatos através da Fundação Ford, trocando o nome oficial (a partir de 1967 passou a se chamar Associação Internacional pela Liberdade da Cultura) e instando o conjunto de revistas a se desvencilhar do tronco ilegítimo da CIA, a fim de sobreviver de maneira independente com o suporte de fundações privadas.

---

<sup>7</sup> “CIA Spies from 100 Miles Up; Satellites Probe Secrets of Soviet”, 27 Apr., pp. 1; 28; “CIA: Maker of Policy, or Tool?”, 25 Apr., pp. 1; 28.

Surgiu então o ILARI, nova rama dourada do antigo departamento latino-americano do CLC e futuro patrocinador da também futura revista *Mundo Nuevo*.

O ILARI foi fundado pelo próprio Josselson e foi dirigido a partir de Paris por Luis Mercier Vega; ele ocupou as antigas sedes do CLC na América Latina, exceto as do México e da Colômbia, que foram fechadas, e abriu novos escritórios no Paraguai e na Bolívia. Através da Fundação Ford, o CLC destinou ao ILARI um orçamento de 264.500 dólares para financiar seu catálogo de publicações, sendo *Mundo Nuevo* a que obteve a maior subvenção (80.000), seguida por *Aportes* (30.000), *Cadernos Brasileiros* (30.000) e *Temas* (5.000). O grêmio anticomunista e liberal do Congresso havia encontrado, finalmente, um “estilo fresco” e um modo mais dinâmico de agir.

Enquanto no Oriente Médio a reação contra as conexões secretas do CLC era violenta (editores foram ameaçados e residências foram incendiadas), semeando a desconfiança na região, no Ocidente muitos intelectuais ainda se negavam a aceitar as evidências; alguns inclusive chegaram a subscrever uma carta enviada pelos líderes do CLC ao *The New York Times*, na qual afirmavam de maneira categórica que “we have no question regarding the independence of [the Congress’s] policy, the integrity of its officials or the value of its contribution” (Coleman, 1989: 223). Contudo, o descrédito multiplicou-se com as traduções e reimpressões dos cinco artigos em jornais europeus e latino-americanos, de modo que as negociações com a Fundação Ford foram tão aceleradas que, já em agosto de 1966, a emissão de uma nova partida de nascimento fez-se iminente para a sobrevivência do espírito liberal de um congresso que, em meio a tantas dificuldades, continuava apostando na importância de sua missão para “o futuro do mundo livre”. Assim, as negociações foram concluídas sob a base de uma nova (id)entidade, que incluía uma mudança de nome, de líder e de junta diretiva<sup>8</sup>. O montante dos novos fundos que a Fundação Ford garantiria durante os primeiros cinco anos foi de \$4.650,000<sup>9</sup>.

Não obstante a rapidez com que o CLC resolveu se desligar da sua antiga fonte de renda, e estimulada pelo exemplo do jornal *The New York Times*, a imprensa norte-americana continuou a cavar as cada vez mais subterrâneas passagens que comunicavam a CIA com os intelectuais e com outras organizações não-governamentais, dando lugar a uma outra série de

---

<sup>8</sup> O antigo Comitê Executivo foi substituído por oito novos membros (Galbraith e Oppenheimer, dos Estados Unidos; Alan Bullock, da Inglaterra; Countess Doenhoff, da Alemanha, Cosío Villegas, do México; W. Arthur Lewis, da Jamaica; J.P. Narayan, da Índia, e Soedjatmoko, da Indonésia), sob a direção de Raymond Aron.

<sup>9</sup> Esse valor foi distribuído da seguinte forma: \$1.300,000 para 1968; \$1.100,000 para 1969; \$900,000 para 1970; \$750,000 para 1971, e \$600,000 para 1972.

artigos de denúncias, cujo ponto mais álgido foi atingido com a revelação feita pela revista *Ramparts*, de São Francisco, sobre a ajuda financeira da agência de inteligência à Associação Nacional de Estudantes (National Student's Association, NSA), em pleno auge da guerra do Vietnã.

Enquanto isso, na América Latina a antiga revista *Cuadernos* havia desaparecido, e em meio a uma intensa onda estigmatizadora, que converteria os “culpados não curiosos” membros do CLC em “agentes da CIA”, o radicalismo da esquerda revolucionária liderada a partir de Cuba mobilizaria todas as suas forças contra uma nova tentativa: a revista *Mundo Nuevo*.

## *Mundo Nuevo*

A coleção de *Mundo Nuevo* consta de 58 números que podem ser divididos em duas etapas. A primeira (n. 1, julho de 1966 a n. 25, julho de 1968) foi dirigida por Emir Rodríguez Monegal, e como chefe de redação Ignacio Iglesias (n. 1 a n. 19); a assistência da direção foi assumida sucessivamente por Tomás Segovia (n. 1 a n. 7), e César Fernández Moreno. O financiamento ficou por conta do CLC até que, em 1966, o ILARI atuou como mediador entre a revista e a Fundação Ford. A partir do primeiro número, *Mundo Nuevo* registra os seus vínculos com o ILARI numa breve nota que apareceria ao longo de toda a coleção. Os agentes da distribuição encontravam-se parcialmente garantidos pela antiga agenda do CLC, que já tinha uma ampla rede de acesso às livrarias de diversos países da Europa (Espanha, França, Alemanha, Bélgica, Itália, Holanda, Inglaterra, Portugal), América Latina (Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Chile, Equador, México, Paraguai, Peru, El Salvador, Uruguai, Venezuela, Guatemala, Honduras, Nicarágua, Panamá, Porto Rico, República Dominicana, Chile), além dos Estados Unidos e de Israel.

Durante a segunda etapa (n. 26-27, agosto-setembro de 1968 a n. 57-58, março-abril de 1971), *Mundo Nuevo* foi coordenada pelo sociólogo argentino Horacio Daniel Rodríguez, que nomeou uma equipe de representantes regionais para captar colaboradores e recompilar materiais da zona andina (Ana Maria Portugal), Bogotá (José Pubén), México (Iván Restrepo Fernández), Brasil (Afrânio Coutinho) e Rio de la Plata (Carlos Begue). A secretaria da redação continuou a cargo de Ignacio Iglesias.

Completamente preparada em Paris, a revista teve de adequar os seus prazos de produção à distância e ao tempo que precisava para chegar até a América Latina, motivo pelo qual os números eram impressos com dois meses de antecedência à data em que deveriam estar no continente. A partir de julho de 1968, quando o novo diretor se localiza em Buenos Aires, a circulação e comercialização não melhoraram conforme as expectativas. Além disso, a administração e os serviços técnicos continuaram em Paris, fato que reportaria à revista os únicos quatro números duplos de toda a coleção. A média de 96 páginas por número aumentou para 128 apenas nessas entregas.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> n. 26-27, agosto-setembro de 1968; n. 39-40, setembro-outubro de 1969; n. 51-52, setembro-outubro de 1970; n. 57-58, março-abril de 1971. Geralmente os números duplos coincidem com as férias nas casas de imprensa francesas, menos o primeiro, que teve de ser ajustar aos atrasos provocados por uma greve operária.

O formato de 25,5 cm x 18,5 cm foi o mesmo utilizado por *Cuadernos*, e os desenhistas Colin Bank e John Miles são também os responsáveis pelo estilo familiar de outras publicações do Congresso. Utilizando sempre uma cor diferente para a capa de cada edição, mas também mantendo sempre o mesmo estilo de apresentar os textos de cada número em grandes chamadas, *Mundo Nuevo* é facilmente reconhecível, porém não muito atrativa do ponto de vista gráfico. Apesar disto, os primeiros 25 números incluíram, como preocupação pessoal de Rodríguez Monegal, ilustrações de artistas plásticos latino-americanos e europeus.<sup>11</sup> A tiragem de 6.000 exemplares e a periodicidade mensal estabeleceram o preço de cada exemplar em 3,50 F, enquanto que a assinatura anual manteve-se em \$6,00 para América Latina, \$8,00 para os Estados Unidos, 35,00 F para França e 40,00 F para o resto da Europa.

O espaço reservado à publicidade, assim como a reiteração de alguns nomes em revistas como *Cadernos Brasileiros* e *Preuves*, revelam os contatos institucionais de *Mundo Nuevo* com centros acadêmicos e com revistas do CLC, embora também anunciasse outras, de naturezas cultural e literária<sup>12</sup>. A promoção de livros estreitou os laços com as editoriais mais produtivas e representativas do momento, especialmente da Espanha e da Argentina.

*Mundo Nuevo* organizou seus espaços em função da afluência de colaborações durante a primeira época. Os textos literários e crítico-valorativos, bem como as entrevistas com escritores e artistas, ocuparam as primeiras páginas, enquanto que os documentos, testemunhos e informações gerais mantiveram-se menos visíveis. Com a chegada de Horacio Daniel Rodríguez, a ordem e a frequência das seções tornaram-se mais instáveis, dependiam em grande medida do conteúdo dos textos publicados; isto significa que as rubricas de cada seção eram ao mesmo tempo palavras-chave de caráter temático ou genérico: “Personajes”, “Universidad”, “Análisis”, “Ideas”, “Arte”, “Relecturas”, “Teatro”, “Censura”. As que mais

---

<sup>11</sup> Artistas publicados em *Mundo Nuevo*: José Luis Cuevas, Wifredo Lam, Toño Salazar, Julio Le Parc, Héctor Cattólica, Sérgio de Camargo, Aubrey de Beardsley, Pablo Picasso, Copi, Ramón Alejandro, Rodolfo Nieto, Federico Viles, Castaño, Michelangelo Antonioni (foto de *Blow-Up*), Héctor Sapia, Leonor Fini, Adela Caballero, Ronaldo de Juan, Juan Colina, Federico Viles, Jesse Fernández (fotos de *graffitis* maias), Jules Feiffer, Nelson Blanco, Larry Bell.

<sup>12</sup> Revistas que anunciam em *Mundo Nuevo* na primeira etapa: *La Torre*, *Asomante* (Porto Rico), *Revista Hispánica Moderna* (Hispanic Institute, Columbia University), *Papeles de Son Armadans*, *Insula*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Anales de Sociología*, *Revista de Occidente* (Espanha), *Preuves* (CLC, Francia), *Aportes* (ILARI), *Neues Forum* (Alemanha), *Eco* (Colômbia), *Temas* (ILARI, Uruguai), *Encounter* (CLC, Inglaterra), *Sur* (Argentina), *Zona Franca* (Venezuela), *Tempo Presente* (CLC, Itália), *Cadernos Brasileiros* (CLC, Brasil), *le point* (Bélgica), *Revista Iberoamericana* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburg). Na segunda fase a maioria desses anunciantes se mantém, outros desaparecem e no seu lugar entram: *Sin Nombre* (Porto Rico), *Quaderni Ibero-Americani* (Itália), *Razón y Fábula* (Colômbia), *Diálogos* (México), *Artes hispánicas / Hispanic Arts* (Indiana University), *Revista Paraguaya de Sociología*, *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo* (Paraguai); *Davar*, *Revista de Ciencias de la Educación*, *Cormorán y delfin* (Argentina).

aparecem são: “Indagaciones”, “Testimonios”, “Polémica”, “Opiniones”, “Relatos”, “Valoraciones”, “Poesía”, “Relecturas”, “Libros” e, de forma permanente, “Sextante”. A revista do ILARI teve em “Sextante” uma seção para recortar e construir sua própria versão do mundo cultural e político latino-americano: nem muito irônica, nem muito graciosa no estilo, nem muito atrativa no desenho, mas atenta ao entorno da língua, sobretudo à produção editorial, às traduções e aos deslocamentos do novo romance de um continente para outro. A partir deste espaço, *Mundo Nuevo* também criticou as posições cubanas, defendeu-se e contra-atacou quando qualquer gesto político não autorizado pela ilha era coberto pelo manto da suspeita que os escândalos do CLC e da CIA haviam provocado (ver Quadro Resumo em Anexos).

A frequência com que estas últimas seções apareceram indica o perfil retórico-dialógico da revista, que buscou o enfrentamento constante entre os interlocutores e enfatizou, em detrimento do literário, o estilo tribunicio do seu discurso ideológico. Amplas discussões sobre a literatura cubana<sup>13</sup> e hispano-americana<sup>14</sup>, ou sobre o latino-americanismo<sup>15</sup>, ocuparam grande parte das edições, enquanto as literaturas nacionais (Peru, Uruguai, México, Bolívia, Paraguai, Chile, Cuba) receberam cobertura crítica através de ensaios, resenhas, valorações e breves antologias<sup>16</sup>. Se nesta segunda fase o recrutamento de colaboradores se organizou

<sup>13</sup> MN, 39-40: Filiberto Díaz, “Cuba y su literatura”, p. 83-86; MN, 41: José Mario, “La narrativa cubana de la Revolución”, pp. 75-78.

<sup>14</sup> MN, 33: Fernando Ainsa, “Algo más que un cohete-señal”, pp. 71-74; Alejandro Lora Risco, “Sobre una polémica de fuste: nota azorante”, pp. 75-79; Leonilda J. León, “Algunas objeciones a «Novelas y novelistas de hoy»” (p. 80-82). MN, 34: Antonio Pagés Larraya, “Tradición y renovación en la novela hispanoamericana”, pp. 76-82; Guillermo de Torre, “Para una polémica sobre la nueva novela”, pp. 83-85; Moisés Ladrón de Guevara, “En torno a la nueva novela latinoamericana”, pp. 86-87. MN, 35: Ignacio Iglesias, “Crítica a unos críticos”, pp. 53-56. MN, 42: Jorge Comejo Polar, “Acerca de la liberación y la creación”, pp. 31-40; G. R. Coulthard, “La enajenación en las letras latinoamericanas”, pp. 41-44; Ricardo Cano gavía, “El lenguaje del crítico”, pp. 45-52.

<sup>15</sup> Os números 36, 37 e 38 foram consagrados ao debate em torno das diferentes interpretações do latino-americanismo. MN, 36: Afrânio Coutinho, “¿Qué es América Latina?”, pp. 19-20; Gino Germani, “América Latina existe, y si no habría que inventarla”, pp. 21-23; Gilberto Freyre, “Condiciones etnoculturales en América Latina”, pp. 24-27; Norberto Rodríguez Bustamante, “El interrogante y la respuesta de Afranio Coutinho”, pp. 28-34; Jean Casimir, “La unidad latinoamericana”, pp. 35-38. MN, 37: Eugenio Chang Rodríguez, “América Latina: su nombre y unidad”, pp. 42-46; Alberto Ciria, “Respuesta a Afranio Coutinho”, pp. 47-49; Domingo M. Rívarola, “¿Existe América Latina?”, pp. 50-54. MN, 38: Luis Mercier Vega, “El incesante descubrimiento de América Latina”, pp. 19-22; Raúl Vera Ocampo, “¿Complejo generacional en la nueva novela latinoamericana?”, pp. 79-87.

<sup>16</sup> MN, 31: Julio Ortega, “El minero en la novela peruana” (p. 44-58); Hugo Emilio Piedemonte, “Noticia sobre la nueva poesía uruguaya”, pp. 73-77; “Antología breve”, pp. 78-83. MN, 32: Salvador Reyes Nevares, “La novela de la revolución mexicana”, pp. 4-9. MN, 33: Raúl Teixidó, “Ensayo de aproximación a la actual novela boliviana”, pp. 30-34; Roque Vallejos, “Paraguay: Tres generaciones poéticas”, pp. 54-49; “Antología breve”, pp. 60-70. MN, 35: Alejandro Lora Risco, “La poesía chilena de una nueva generación”, pp. 69-70; “Antología breve”, pp. 71-75. MN, 38: José Mario, “Novísima poesía cubana”, pp. 63-69; “Antología breve”, pp. 70-73. MN, 55: María Teresa Medeiros Anaya, “El cuento en bolivia”, pp. 31-40; Oscar Rivera Rodas, “La narrativa joven boliviana”, pp. 41-48. MN, 56: Alicia Galaz y Oliver Welder, “Norte Grande de Chile: Poesía actual”, pp. 57; “Antología breve”, pp. 58-77.

através dos representantes regionais e se as grandes figuras literárias da primeira época desapareceram junto com Rodríguez Monegal, entre julho de 1966 e julho de 1968 a revista havia se distinguido pelas breves entregas de jovens revelações. Antecipações das premiadas novidades latino-americanas, rostos que se tornavam familiares nas orelhas da editora Seix Barral e na seção literária do *Le Monde*, os colossos da literatura Argentina – todos pareciam sair pela primeira vez (e ao mesmo tempo) à superfície.

Coloca-se, contudo, a seguinte questão: como Rodríguez Monegal conseguia fazer semelhante revista com fundos de uma organização anticomunista, e ainda assim contar com tão ilustres colaboradores?<sup>17</sup>

### *Um crítico em marcha para um mundo novo*

Entre 1944 e 1957, Rodríguez Monegal dirigiu em três ocasiões<sup>18</sup> a seção cultural de *Marcha*, na época o semanário de atualidade mais influente do Uruguai. A ele se deve, em não pouca medida, a nova concepção da crítica que se instaurou na América Latina, e que cindiu as linhas editorial e cultural do semanário. Sua atuação durante etapas mais ou menos intermitentes e prolongadas entre 1944 e 1957 marca a sintonia de textos, autores e críticos com a legendária revista *Sur*. É através da relação pessoal e da comunhão literária quase total com Jorge Luis Borges, um dos grandes nomes da publicação Argentina, que esta transferência se realiza e marca a influência da revista portenha sobre outras publicações. Rodríguez Monegal vê em Borges um guia, um dos maiores poetas da língua, e sob esse magistério lê os autores estadunidenses e europeus publicados em *Sur* ou no editorial do mesmo nome. Foram esses autores os que inspiraram a seção “Letras inglesas”, coluna de registro bibliográfico de textos anglo-saxões que manteve durante alguns períodos no suplemento. Ali o crítico urguaiou publicou as “Notas para uma definição da cultura”, de T. S. Eliot, para quem a arte não tem

---

<sup>17</sup> A Divisão de Manuscritos do Departamento de Livros Raros e Coleções Especiais da Universidade de Princeton custodia os “Emir Rodríguez Monegal Papers”, com 23 caixas de documentos, das quais 16 contêm a correspondência que o crítico urguaiou manteve entre 1965 e 1968 com escritores, artistas, editores, professores e críticos dos Estados Unidos, América Latina e Europa. A julgar pela lista de nomes disponível na Internet, o catálogo completo de colaboradores de *Mundo Nuevo* manteve contato direto com Rodríguez Monegal. Isto aponta, por outro lado, ao modo pessoal de preparar as entregas, diferentemente do que seria ativado na segunda fase da revista, quando os representantes regionais tiveram maior liberdade para introduzir autores. Sítio da web: <http://libweb.princeton.edu>

<sup>18</sup> O semanário *Marcha*, contemporâneo de *Sur* e *Origenes*, colocou ênfase no cultural, apesar de não ser uma publicação estritamente cultural, senão uma revista de atualidades. Alguns dos diretores da seção cultural, sucessivamente, foram Juan Carlos Onetti, Emir Rodríguez Monegal (1944 a 1947; 17 de dezembro de 1948 a 27 de abril de 1949; 09 de abril de 1950 a 1957), Mario Benedetti, Angel Rama e Jorge Ruffinelli.

nada a ver com a política, mas também Ezequiel Martínez Estrada, Adolfo Bioy Casares, José Bianco e Juan Rodolfo Wilcock, ao mesmo tempo que traduziu ou fez traduzir textos de autores considerados “responsáveis” pela formação dos chamados escritores do *Boom*: Proust, Sartre, Kafka, Faulkner, Hemingway, Joyce, Woolf, James.

Embora tenha sido criticado por não abrir muito espaço para os jovens escritores uruguaios, Rodríguez Monegal publicou poemas de Idea Vilariño, Mario Benedetti; resenhou Juan Carlos Onetti e, não muito elogiosamente, Felisberto Hernández. A inflexão cosmopolita e a tônica culturalista dos anos do “emirato” –é assim como os próprios uruguaios caracterizam esse período (Rocca, 1993)- não poderiam ser traduzidas em descuido diante da busca da tradição crítica da América Latina, através dos livros de Pedro Henríquez Ureña, Amado Alonso e Pedro Salinas, e fundamentalmente em José Enrique Rodó. Através de sua postura crítica, Rodríguez Monegal se colocou à margem dos enfoques ideológicos que relacionam o social e o político com o literário. “Em político sou muito ignorante” (Cotelo, 1985), chegou a afirmar décadas mais tarde, ainda que sua participação em *Mundo Nuevo* mostre que não foi exatamente assim.

Quando do seu último mandato em *Marcha*, entre 1950 e 1957, ele estimulou a discussão intelectual até o ponto de publicar vinte e uma polémicas das quais, segundo Rocca (1993), participaria em doze, antecipando alguns dos pontos que caracterizariam a fase posterior do semanário: o cruzamento dos discursos histórico, sociológico, político e literário, que no seu caso aparecerão, durante toda a sua trajetória vital, alinhavados à crença de que a independência da literatura é o primeiro compromisso que o escritor deve honrar:

Alguno pide que la página se ponga de inmediato al servicio del antiimperialismo y clama por una cruzada contra esos bárbaros del Norte, olvidándose que como descendientes de españoles, descendemos también de esos bárbaros que destruyeron el imperio Romano y (además) los grandes imperios precolombinos de América (...) La cuestión de la cédula de identidad, del pasaporte o de otros requisitos del estado civil no puede parecer primordial a ningún crítico. Un autor no es mejor (ni peor) por ser compatriota. Ni lo es, tampoco, por correligionario (o adversario). Ni lo es, en fin, porque pertenezca a un país con cuya orientación internacional se esté (o no) de acuerdo.

Consecuentemente a este principio esta página ha elogiado o censurado a católicos y comunistas, a anárquicos y a socialistas, a rusos y a norteamericanos. Proceder de otra manera es instaurar el Index; es repetir el expurgo que el Estado soviético practica en el arte nacional ruso (...) es incurrir en la discriminación ideológica que se realiza en los Estados Unidos y uno de los episodios más vergonzosos es la persecución de los escritores y artistas comunistas en la industria cinematográfica de Hollywood.

Es cierto que para el crítico literario toda consideración estética de una obra debe realizarse teniendo en cuenta únicamente sus valores literarios (...) Otra preocupación de esta página es la literatura actual. No obedece (...) a una comezón de novedades o a un capricho de la moda. La única verdadera forma de interesarse por la literatura es interesarse por lo que se está creando ahora (...) (Rodríguez Monegal, 1952 *apud* Rocca, 1993).



Este texto mostra a importância de *Marcha* na formação crítica de Rodríguez Monegal; aqui poderiam encontrar-se algumas das chaves da sua presença em *Mundo Nuevo*, assim como algumas das suas leituras canônicas da nova narrativa latino-americana daqueles anos.

Em 1957 Ángel Rama o substituiu na direção do suplemento cultural, após um prolongado período de pesquisa de Rodríguez Monegal em Londres. O semanário assume então um novo discurso diante da cultura, desativando a prática estilística como método crítico, junto à anglofilia que fez do seu predecessor um importador cultural. Isto, porém, vem unido ao interesse de Rodríguez Monegal pela literatura hispano-americana emergente, o que é possível verificar nos seus escritos em *Marcha* e em *Número* (1945-1964), a revista que fundou e editou em Montevideu (1949-1955; 1963-1964) junto com Manuel Claps, Idea Vilariño, Sarandy Cabrera e Mario Benedetti, posteriormente recolhidos nos volumes *Narradores de esta América* (Rodríguez Monegal, 1969). *Número* foi calcada sobre os traços do grupo que a criou, em especial a inflexão acadêmica, o rigor das análises críticas, o predomínio dos temas literários, a atitude cosmopolita e a defesa da independência pessoal – traços esses que depois aparecerão em *Mundo Nuevo*.

Durante toda a década de cinquenta, o recorte das literaturas de língua espanhola, francesa e inglesa feito por *Sur*, *Número* e *Marcha* é bastante similar: Alfonso Reyes, Enrique Anderson Imbert, Juan Ramón Jiménez, Ernesto Sábato, Pablo Neruda, José Bianco, Pedro Salinas, Juan Goytisolo, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, T. S. Eliot, Albert Camus, George Orwell, Roger Caillois, Tennessee Williams, Raymond Queneau, Henry Miller. As leituras dos colaboradores (incluindo o próprio Rodríguez Monegal) abarcavam tanto o *personalismo* cristão da revista *Esprit*, como o existencialismo do engajamento sartreano de *Les Temps Modernes*; abarcaram também a *Nouvelle Revue Française*, *Horizon*, *Cuadernos Hispanoamericanos* e, ainda, *Sur*. Estas publicações põem Rodríguez Monegal em contato com uma linha de compromisso intelectual que exclui a filiação partidária; apresentam-se sim como opções, como espaços de liberdade que de algum modo contribuem para reforçar, além das tendências ideológicas dominantes (existencialismo, marxismo) seu estilo liberal. O fato de não se manifestar com entusiasmo a propósito da revolução cubana distanciou Rodríguez Monegal definitivamente de *Marcha*, que se atualizou tendo como referência o marxismo e a sociologia<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Para Claudia Gilman, “la maior homogeneidad o armonia entre la zona política y la zona cultural del semanario no se produce, por eso mismo, sino a partir de los comienzos de la década del 60, cuando Rodríguez Monegal es

Sob a direção de Angel Rama, *Marcha* deu uma nova inflexão ao eixo literatura-sociedade, privilegiando o latino-americanismo (pede-se aos críticos que dêem conta da “especificidade da literatura latino-americana”) e tomando como fontes críticas o marxismo, a sociologia e a antropologia, num momento em que, antes do triunfo cubano de 1959, ainda se duvidava da eficácia da luta armada. Em dezembro de 1960, Rama publicou o ensaio “La construcción de una literatura”, em que reafirma os vínculos cada vez mais estreitos entre literatura e política, colocando o escritor latino-americano na linha do engajamento sartreano e focando os acontecimentos cubanos como catalisadores da atividade criadora. Assim, em 1961 inaugura a seção “Letras de América”, em que apresenta *Los premios*, de Julio Cortázar, ao mesmo tempo que começa a escrever notas políticas em defesa de Cuba. A partir desse momento, os colaboradores de *Marcha* que aderem aos princípios da revolução cubana colocarão ao serviço da revista *Casa* todo um arsenal crítico e estético elaborado durante duas décadas, aos quais se sumam novas inquietações que já se perfilavam na intelectualidade do continente: a indagação sobre o passado, a discussão ideológica, a preocupação pela política e a revisão a fundo da situação colonial dos seus respectivos países.

Ainda assim, a chegada de Rama a *Marcha* não modificou a hierarquia de obras e autores estabelecida por Rodríguez Monegal, especialmente no que concerne à literatura estadunidense e aos modelos da vanguarda literária dos anos vinte. Entretanto, Rama concomitantemente dotou o semanário de uma inflexão socializante e emblematizou o passado como chave cultural para o fortalecimento da perspectiva continentalista, ao passo que, a partir de *Mundo Nuevo*, o seu antecessor circunscreveu o alcance do seu discurso ao moderno entendido como o atual. Assim, o enfoque de Rama privilegiou a tradição, a memória, enquanto o de Rodríguez Monegal apostou na novidade, no futuro.

*O lugar a partir do qual se escreve, o lugar a partir do qual se lê*

Sob a direção de Rodríguez Monegal, *Mundo Nuevo* foi dinâmica e animada, e sua principal atividade durante aqueles anos foi a celebração da nova narrativa latino-americana, estimulada no seu crescimento e analisada criticamente, de maneira tal que pudesse ser

---

reemplazado por Rama”. Ver: “Política y cultura. *Marcha* a partir de los años 60”, *Nuevo Texto Crítico*, Stanford, a. vi, lero. semestre, n. 11, 1993, p. 173. Pablo Rocca considera também o fato de Rodríguez Monegal não ter uma formação crítica capaz de operar socialmente através de uma abertura para outros contextos, necessários para o estabelecimento de vínculos entre a nova literatura e o público. Ver: “35 años en *Marcha*. Escritura y ambiente literario en *Marcha* y en el Uruguay, 1939-1974”, *Nuevo Texto Crítico*, Stanford, a. vi, lero. semestre, n. 11, 1993.

recebida como um produto legitimado na sua própria temporalidade. Isto é, pela primeira vez a consagração das obras do *boom* do romance latino-americano não se dá numa perspectiva temporal, segundo a qual as obras adquiririam determinado valor depois de passado algum tempo. Rodríguez Monegal lê a literatura do momento e coloca-a em circulação dentro da sua própria dinâmica. O segundo número de *Mundo Nuevo* (agosto de 1966) se fez notável por incluir um capítulo inédito de *Cien años de soledad*, do colombiano Gabriel García Márquez. Nas primeiras edições também apareceram capítulos de novos romances de Carlos Fuentes, Manuel Puig, José Donoso, Guillermo Cabrera Infante e Severo Sarduy.

A “Presentación” do número inicial declara as crenças e aspirações de Rodríguez Monegal, oferecendo ao leitor uma espécie de manifesto:

El propósito de *Mundo Nuevo* es insertar la cultura latinoamericana en un contexto que sea a la vez internacional, que permita escuchar las voces casi siempre inaudibles de todo un continente y que establezca un diálogo que sobrepase las conocidas limitaciones de nacionalismos, partidos políticos (nacionales o internacionales), capillas más o menos literarias y artísticas. *Mundo Nuevo* no se someterá a las reglas de un juego anacrónico que ha pretendido reducir toda la cultura latinoamericana a la oposición de bandos inconciliables y que ha impedido la fecunda circulación de las ideas y puntos de vista contrarios.

A posição ideológica de *Mundo Nuevo*, aí tão claramente exposta, insiste nos motivos que faziam de Paris o lugar de produção dos novos enunciados estéticos, e da América Latina, o lugar da sua recepção. Paris localiza-se como imagem des-territorializada da grande família letrada latino-americana e como capital literária reciclada com o ingresso dos jovens escritores hispânicos no mercado internacional de bens e símbolos, estimulados pelo sentimento de imersão numa cultura mais ampla, fora do que Rodríguez Monegal chamava “los cotos”. Trata-se de um espaço que permitia aos “exilados voluntários” se despojarem dos seus respectivos provincianismos com relação às metrópoles. Era uma forma de romper conscientemente com os tradicionalismos para se comunicar na linguagem de uma cultura internacional. Na metrópole europeia, *Mundo Nuevo* e seus colaboradores encontraram condições favoráveis para se auto-legitimarem como grupo divergente da norma latino-americana do engajamento revolucionário. Fica latente aqui a idéia de que a literatura latino-americana, como em outro momento ocorreu com a estadunidense, constrói-se a partir do exterior: “hay un momento en que una literatura existe y va adelante gracias a sus emigrados”, afirma Carlos Fuentes no primeiro número da revista. Para ele, a visão totalizadora da literatura provém da vivência em espaços que contrastam com as realidades locais.

Quando sai em Paris o primeiro número de *Mundo Nuevo*, o idílio entre os intelectuais de esquerda e a revolução cubana encontrava-se em pleno auge. O chamado “frente único” de apoio a Cuba constituía o núcleo de produção legitimante dos enunciados políticos da época. Na América Latina, além de *Casa de las Américas* e *Marcha*, outras publicações como *Siempre!*, *La Rosa Blindada* e *Punto final* participaram das tarefas de “difusión y propaganda en el exterior”, de “robustecimiento de una línea cultural amplia en el interior” e de “coparticipación en un frente único antiimperialista y revolucionario que se aproximaba y a veces se identificaba con las tesis cubanas sobre la lucha insurreccional” (Rama, 1971). A luta pelo controle da interpretação estabelecida com as agências de imprensa internacionais era um dos interesses privilegiados por essas revistas identificadas com a utopia cubana<sup>20</sup>. Elas incorporaram em seus discursos as vozes consagradas de Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, C. Wright Mills e Marguerite Duras, que acreditavam que nos exemplos econômicos do leste europeu Cuba encontraria uma escola do que não se deveria fazer. A frustrada safra dos dez milhões de toneladas de açúcar não era então nem sequer um projeto destinado ao fracasso. Che Guevara ainda não havia morrido, e o mito guerrilheiro se alimentava da sua própria realidade. A Tchecoslováquia não havia sido ocupada pelos tanques soviéticos, e a esperança de regeneração social e política dos países do Terceiro Mundo era depositada em modelos alternativos de desenvolvimento, na luta armada. A partir dessa perspectiva, *Mundo Nuevo* aparece num contexto nada propício para a construção de uma imagem da literatura latino-americana que contribuisse para separá-la da esfera política. Assim, o enfrentamento ideológico com a esquerda latino-americana que sua postura estetizante provocaria era iminente.

Ademais, o clima de renovação filosófica que precedeu Maio de 68 (Foucault, Althusser, Lacan, Bourdieu e Passeron haviam publicado obras influentes e contemporâneas do pensamento acionado pela crise de maio em Paris)<sup>21</sup> constituiu-se, de diversos modos, como sintoma de um único fenômeno cultural, como “um ressurgimento do humanismo”, de defesa do homem contra o “sistema”, como “futuro do esquerdismo”. A intelectualidade francesa de esquerda da década de sessenta expressa preocupações totalmente diferentes das que viviam os latino-americanos. O tema do fim da filosofia é discutido por Louis Althusser e Jacques

---

<sup>20</sup> Vale lembrar que nessa época é fundada em Havana a agência Prensa Latina, que colocava em circulação continental as notícias da revolução, os discursos dos seus líderes, e denunciava os ataques imperialistas.

<sup>21</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie* (1961), *Les mots et les choses* (1966); Louis Althusser, *Pour Marx* (1965), *Pour lire le Capital* (1965); Jacques Lacan, *Écrits* (1964); Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers* (1964).

Derrida a partir de perspectivas marxistas e nietzscheanas / heideggerianas, respectivamente. Por outro lado, prevalece o paradigma da genealogia segundo o qual não se trataria de discernir o conteúdo de um discurso, mas de interrogar suas condições externas de produção; isto se expressa numa vertente racionalista, que mantém a idéia de ciência como referência de interpretação, e numa outra, que dissolve as oposições tradicionais entre aparência e verdade, significante e significado (Lacan, Foucault). A idéia de verdade se dilui, historizam-se as categorias, cessando qualquer tipo de referência ao universal. Imediatamente, os efeitos deste estilo filosófico que revisa o marxismo fizeram-se visíveis na escrita: o culto do paradoxo, a rejeição à clareza, a reivindicação da complexidade; trata-se também de um certo estilo de vida que busca a marginalidade, a conspiração. As revistas, a fundação de novas coleções em editoriais de maior e menor porte, os cursos universitários, os congressos, funcionaram todos como formas de circulação destas idéias; os intelectuais franceses usavam como motivo o termo “alienação” e, como referências, Marx, Freud e Heidegger (Ferry & Renaut, 1988; Trebitsch, 2000).

*Mundo Nuevo* beneficiou-se da linguagem da época, compartilhada por grupos que criticavam tanto a burocracia do sistema soviético quanto a sociedade de consumo. Estas características constituíram-se como formas de legitimação de um espaço que, ainda que não estivesse livre da polêmica literária, evitou ou não preferiu outro tipo de *doxa*. Ao mesmo tempo, encontrava-se geograficamente distante da América Latina, onde a influência da revolução cubana aumentava cada vez mais, especialmente através do trabalho de divulgação ideológica do socialismo cubano em diversas revistas do continente. *Marcha*, por exemplo, que até então preferira o tom consagratório dos grandes nomes, abriu espaço para os jovens jornalistas que defendiam a causa cubana, modificando assim o estilo jornalístico do semanário, que através do protagonismo do cronista introduziu suas impressões subjetivas e deu um perfil narrativo às transformações revolucionárias. Basta lembrar *Cuaderno cubano*, coletânea de poemas, artigos, entrevistas e crônicas de Mario Benedetti, escritos durante sua permanência de dezesseis meses em Cuba como funcionário de Casa de las Américas (Benedetti, 1969)<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Durante esta terceira visita a Cuba, que começou em novembro de 1967, Benedetti organizou e dirigiu o Centro de Investigações Literárias (CIL) da Casa das Américas. *Cuaderno cubano* foi resenhado no n. 59, março-abril de 1970 da revista *Casa*: Trinidad Pérez Valdés, “Benedetti: conciencia y testimonio de su experiencia cubana”, pp. 180-181. A resenha focaliza também o papel do uruguaio como testemunha transfigurada pela epifania da uma revolução em marcha: “En esta ocasión no se ha sentido impedido de valorar la realidad de otro país que no es el suyo, un mundo que no le resulta inhabitable ni ajeno en la medida en que le reafirma las primicias de un destino

Durante a primeira década da revolução cubana, intelectuais de esquerda, principalmente europeus, inauguraram a fase do chamado turismo intelectual; eles visitavam a ilha como espectadores ansiosos por constatar com seus próprios olhos as mudanças radicais que este acontecimento histórico vinha provocando. Também não era pequena a vontade de participar de alguma maneira na consolidação de um processo, que já em seus primeiros anos vinha mantendo um equilíbrio, certamente precário, entre a liberdade individual e a justiça social. Esse equilíbrio “desequilibrado” era o estado ideal que todos os escritores e artistas da esquerda pretendiam conquistar nas suas respectivas sociedades. No papel de viajantes engajados com as mudanças revolucionárias, preocupados com as tensões que a Guerra Fria gerava, e convocados a resistir o avanço do liberalismo, eles assumiram o papel de simpatizantes, de testemunhos e de publicitários das transformações revolucionárias. A função da crônica jornalística foi essencial durante esse período para processar zonas da vida cotidiana de um país em constante mudança; ela contribuiu para ressaltar o caráter épico da revolução e consolidar seus mitos. Foi também um meio adequado para refletir sobre essas mudanças, já que ela operava num espaço em transformação acelerada e continua. A crônica constituiu-se também como relato de viagem dos jovens escritores e jornalistas que simpatizavam com o processo cubano; ela deu lugar à emergência de uma retórica que transformou os signos da mudança em espetáculo de massas, consumível principalmente nos grandes centros do primeiro mundo, como Paris, Nova York, Frankfurt ou Milão. Jornais de grande credibilidade como *Le Monde* e *The New York Times* encomendaram aos seus correspondentes a elaboração de crônicas sobre as mudanças políticas, sociais e culturais na Cuba revolucionária, e também compraram testemunhos dos próprios escritores latino-americanos.

Nos artigos “El estilo joven de una Revolución” e “Situación actual de la cultura cubana”, Mario Benedetti oferece uma visão totalizadora dos fragmentos emergentes: a nova política, as mudanças econômicas, as transformações na vida urbana, a “regeneração” de certas camadas sociais marginalizadas, a consciência política do povo, o heroísmo. Além disso, elas transparentam também, de um modo absolutamente entusiasta, a relação dos dirigentes com o povo, a participação dos intelectuais cubanos na revolução, a nova produção artística e literária.

---

común. La Revolución ha consumado, de hecho, nuevas posibilidades, pero también ha provocado una sacudida, una transformación sustancial en la manera de conceptuar los hechos. Los poemas de Benedetti sobre Cuba reflejan esta noción de cambio. Primeramente en su propio ámbito individual, de manera emotiva, hasta irse tornando en actitud radicalizante y en posesión conciente de principios”.

A autoridade e o valor da palavra do correspondente de *Marcha* estão baseados na representação da vida de uma sociedade subdesenvolvida a caminho da transformação radical de suas estruturas. Sua leitura do quotidiano revolucionário visa a destacar a participação do povo na construção do socialismo. Seu protagonismo, espontaneidade e autonomia, bem como sua relação idílica e orgânica com o poder, inscrevem-se numa etapa de plenitude, em que as transformações sociais e o próprio caráter épico dos acontecimentos contribuíram para apagar a rigidez da estratificação social e integrar os intelectuais na categoria de “povo”. Com relação aos intelectuais, destacam-se sua participação política e sua integração no processo revolucionário, bem como a projeção de um modelo de intelectual engajado, em primeira instância, com a justiça social.

Do ponto de vista ideológico, o intelectual é impelido a fazer parte de um maquinário na qual todas as esferas da sociedade trabalham, à maneira de uma engrenagem, em função de um único mito: o proletariado e a justiça social. Através dos artigos, reportagens e crônicas, a literatura é reincorporada ao poder como mecanismo de compensação das falhas revolucionárias; sua missão é ressaltar os novos valores e se opor aos velhos valores burgueses, mostrando estes últimos como decadentes e classistas. Este é um mecanismo decorativo que de um lado destaca a “feição” da sociedade capitalista e, de outro, glorifica a imagem “higiênica” do processo revolucionário, com cuja linguagem clínica foi empenhada em extirpar do corpo social o vício, a prostituição, a corrupção e a mendicância.

No nível da escritura, estas crônicas reordenam o caos revolucionário que rompe com a ordem tradicional, possibilitando a reorganização da nova sociedade como signo de progresso. O caos promove a ordem por meio da destruição dos emblemas do capitalismo. O caos revolucionário, paradoxalmente, gera o reencontro da comunidade, a reconstituição da unicidade, do coro utópico –os operários, os camponeses e os soldados guerrilheiros guiam o passo para a ordem e a justiça. A crônica inventa uma tradição, uma origem; recorda o passado para pôr em relevo o projeto modernizador da revolução, que recuperou zonas sociais excluídas pelo capitalismo local. Sendo assim, a crônica registra a reorganização do espaço físico e a transformação dos espaços simbólicos; registra também a destruição dos modos tradicionais de representação e gera novas imagens que tentam dar uma visão totalizadora do projeto cubano, como forma de compensar as mudanças radicais e violentas, que dele se desprendiam.

Em outros textos –“Sobre las relaciones entre el hombre de acción y el intelectual”, o “Las prioridades del escritor”-, a escrita de Benedetti é uma retórica de reconstrução e compensação, cuja função primordial é representar a mudança a partir de um lugar que se localiza do lado de fora do poder, mas não contra ele. Seguindo Julio Ramos (1989), aqui o cronista é um agente produtor de imagens que reorganiza o espaço social em função de uma retórica épica, e que pretende destacar a originalidade e autonomia da revolução cubana. A função ideológica dessas crônicas é, então, postular “o novo” como princípio.<sup>23</sup>

### *O discurso editorial*

Das primeiras vinte e cinco edições de *Mundo Nuevo*, quatorze começam com um texto editorial. Embora não sejam intitulados “Editorial” nem rubricados como tal, o formato e o conteúdo (texto breve de uma página ou menos, que introduz e resenha o tema central do número ou expõe a opinião da revista sobre algum assunto de atualidade) assim o identificam. Por outro lado, mesmo que apenas dois tenham sido assinados (MN, 4: Guido Rodríguez, “Nueva narrativa colombiana”; MN, 13: “La CIA y los intelectuales”), a voz de Rodríguez Monegal fica explicitada em todos eles.

Em contraste com a segunda fase, que começa em meados de 1968, a política de redação dos primeiros vinte e cinco números manifesta-se freqüentemente através dos editoriais. Eles vão escrevendo a memória do que, a partir dos propósitos iniciais, *Mundo Nuevo* consegue realizar. Tanto política como literariamente, a revista se comunica com um interlocutor-oponente que nunca é identificado com um nome ou uma instituição específicos. Todos aparecem precedidos de um título, doze de caráter temático e apenas dois genéricos (MN, 1: “Presentación” e MN, 11: “Al lector”). Os temas que abordam são políticos e

---

<sup>23</sup> Da equipe de *Marcha*, Benedetti não foi o único correspondente que escreveu sobre a revolução cubana. Também o fizeram Carlos Núñez, Eduardo Galeano, Híber Conteris e Jorge Onetti. Antes dos uruguaios, em 1962 Mario Vargas Llosa havia reportado para o jornal francês *Le Monde* a situação de efervescência vivida em Cuba durante a Crise de Outubro ou Crise dos Misseis, na crônica “En Cuba, país sitiado”. Também publicou “Crónica de la Revolución”. Ambas narram um dos momentos mais tensos já vividos pela revolução cubana, ante a iminência de um conflito nuclear entre a União Soviética e os Estados Unidos envolvendo a localização de foguetes russos em território cubano. Foi também um momento de unidade popular em torno dos líderes guerrilheiros, que do ponto de vista ideológico fortaleceu as bases da revolução e terminou de desenhar a imagem mítica de Fidel Castro como encarnação da utopia libertadora. Cfr. Mario Vargas Llosa, *Contra viento e maré*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1985.



literários, os primeiros relacionados com a polêmica estabelecida com *Casa* acerca da origem espúria da revista do ILARI. A conjuntura política (o escândalo CIA/ CLC) é portanto invocada nos editoriais genéricos. Com exceção do primeiro e do último número, que respectivamente apresentam o projeto de Rodríguez Monegal e analisam os logros e fracassos, oito textos editoriais são de caráter literário e quatro de caráter político. Os literários, contudo, contêm uma quantidade considerável de reiteraões de ordem ideológico-político, dirigidas a destacar a orientação da revista diante da oposição da esquerda militante. Outros introduzem números de caráter monográfico sob a forma de dossiê, dedicados a literaturas nacionais (argentina e brasileira), um gênero (poesia colombiana), um tema (erotismo) ou autores (Rubén Darío, José Lezama Lima). A partir dos editoriais, *Mundo Nuevo* explicita o propósito de retificar o olhar estético excludente de *Casa*.

Ao mesmo tempo, trata-se de textos auto-referenciais dirigidos a criar uma identidade pública para *Mundo Nuevo*. Na “Presentación” (MN, 1) o título da revista estabelece uma relação unívoca com o contexto sócio-político; tal relação é o projeto letrado que parece surgir por entre as fissuras do velho; aparece inserida num marco mundial como mecanismo de compensação cultural pelo “vazio” econômico, político e social da América Latina. Sua intenção continentalista, abarcadora da totalidade da arte e da literatura (“se recogerá um panorama completo...”), tem como suportes a crítica e a novidade. Ao criar suas próprias regras do jogo e se propor desenvolver tarefas compensadoras do vazio cultural, *Mundo Nuevo* é crítica com relação aos projetos anteriores e a outros existentes naquele momento. Com isto, dá como “inédito” o tema da “investigación concreta y con datos fehacientes de la realidad latinoamericana”. A revista certamente surge disposta a “retificar” as vias de acesso da cultura latino-americana ao mundo. Parece sugerir que o latino-americanismo é um projeto ideológico de marcos estreitos, e que o cosmopolitismo é a garantia da integração cultural.

Com sua revista, Rodríguez Monegal propõe que a América Latina se reincorpore na literatura do Ocidente para “aportar un acento latinoamericano”. Assim, o editorial enfatiza o “verdadeiramente internacional” e o “realmente internacional”, discriminando com isto outros níveis de verdade e de realidade que não reconhece como autênticos. Na sua semântica negativa, estes objetivos contêm o projeto ao qual se opõem: “uma cultura sem [com] fronteiras”, “livre de [sujeita a] dogmas”, [livre de] “fanáticas servidões”.

“Mundo novo”, “mundo”, “novo”, “renovado”, são as palavras que mais se reiteram, e junto com elas a idéia de que a cultura latino-americana pode e deve cobrir um espaço que não

conhece os limites da geografia ou da política; por outro lado, entende “o moderno” como algo original que somente o talento crítico pode reconhecer e divulgar. “Ocupar en el mundo el lugar que le corresponde”, “la calidad del artista y del escritor latinoamericano no ha sido reconocida como corresponde”, são frases que tentam instaurar uma ordem, retificar uma injustiça, isto é, propor a justiça estética como forma de corrigir leituras, recortes, interpretações que a década dos sessenta havia inaugurado junto com a revolução cubana:

*Mundo Nuevo* no se someterá a las reglas de un juego anacrónico que ha pretendido reducir toda la cultura latinoamericana a la oposición de bandos inconciliables y que ha impedido la fecunda circulación de ideas y puntos de vista contrarios. *Mundo Nuevo* establecerá sus propias reglas de juego, basadas en el respeto por la opinión ajena y la fundamentación razonada de la propia; en la investigación concreta y con datos fehacientes de la realidad latinoamericana, tema aún inédito; en la adhesión apasionada a todo lo que es realmente creador en América Latina.

O modo enfático e defensivo do editorial evidencia que foi concebido no contexto da polêmica com *Casa*, e também uma preocupação por esclarecer o nível de engajamento da revista no caso CIA/ CLC; existe portanto um interlocutor implícito no texto, que pode ser perfilado a partir da escala de valores opostos aos que Rodríguez Monegal reivindica para sua revista. Assim, *Mundo Nuevo* não se apresenta apenas como uma empresa literária, mas também política. A apresentação se corresponde plenamente com as profecias e determinações expressas por Rodríguez Monegal a Fernández Retamar: “*Mundo Nuevo* no está dispuesto a exhumar la retórica de la guerra fría” e “*Mundo Nuevo* te demostrará una vez más que el diálogo no sólo es necesario para la respiración de Cuba y de la América Latina entera sino que es posible” (carta de 6 de abril de 1966)<sup>24</sup>.

A revista do ILARI tenta se localizar no interior do campo político fazendo referência aos materiais assinados por autores de esquerda, nos quais criticam ou condenam as intervenções militares dos Estados Unidos, ou as ditaduras militares; mas, à diferença dos editoriais de *Casa*, trata-se de temas que não aparecem como posicionamentos da revista explicitamente manifestos no discurso editorial. Tal intenção visaria a confirmar ainda mais a definição dos objetivos expostos no primeiro número, basicamente o de validar outro lugar a partir do qual ler a literatura latino-americana, isto é, um lugar a partir do qual seria possível incorporar outros temas e autores excluídos do olhar revolucionário.

---

<sup>24</sup> “Emir Rodríguez Monegal Papers, Manuscripts and Rare Books Collection”, Firestone Library, Princeton University.

A revista não quer se mostrar “engajada”, tampouco submetida a decisões coletivas de partido. No editorial “La apoteosis de Picasso” (MN, 8), o pintor converte-se em paradigma do artista independente e em modelo de validação ideológica:

a los 85 años Picasso sigue siendo un artista a contrapelo, un artista que no entra en ningún canon, un artista que ha sobrevivido en una época inhóspita, sin necesidad de capillas, escuelas, sectas, células partidistas, gobiernos o instituciones supranacionales que lo financien [...] Por esa vía del individualismo extremo, tan español, su nombre ha llegado a simbolizar la amenazada libertad del artista en el mundo actual. Ha pintado lo que ha querido, cómo y cuándo ha querido, sin depender de nadie. Ha vivido y creado su obra: propia, personal, única hasta en sus limitaciones y reiteraciones. En una sociedad planetaria cada día más castradora no es menuda empresa.

Os editoriais mostram também a preocupação por manter uma coerência entre o discurso do campo institucional em que *Mundo Nuevo* se insere e os interesses pessoais do seu diretor. Esta dupla posição fica registrada no editorial “Al lector” (MN, 11), no qual a revista responde às acusações de “agente da CIA” que a obrigam a ter que “provar” sua inocência.

Diferente de *Casa*, que dificilmente distingue “cultura” de “política”, o esforço editorial e da redação de *Mundo Nuevo* tende a separar uma da outra, apesar das alusões ao político, algo que é considerado um obstáculo para o desenvolvimento do trabalho crítico-literário. Os editoriais, por outro lado, são dirigidos aos intelectuais que trabalham em favor do diálogo, e ao mesmo tempo apresentam-lhes a revista como o espaço a partir do qual é possível realizá-lo. O escritor latino-americano independente é então o protagonista deste discurso. Dentro do marco editorial, a revista esforça-se por mostrar que seu modelo é válido, e que do ponto de vista estético e crítico, outros autores e modos do literário podem ser incorporados. Os editoriais mantêm a necessidade do diálogo como forte marca de institucionalidade, o que coincide com a prática pessoal de Rodríguez Monegal.

Não ocorre assim com o outro grande tema do CLC, que é o fim das ideologias, conforme aparece em “Las reglas del juego” (MN, 5) como fundamentação da política de transparência que a revista quis instaurar, garantindo ao leitor “el indispensable acceso a las fuentes”. Como já tinha sido feito em dois editoriais anteriores (sobre as prisões dos escritores russos Andrei Siniavski e Yuli Daniel, MN, 1<sup>25</sup>, e sobre o escândalo provocado no México por

---

<sup>25</sup> “Documentos”: Leopold Labedz, “El proceso de Moscú”, pp. 87-93; Carlos Fuentes, “Dos chivos expiatorios escogidos para retrasar el inevitable proceso de la crítica en la URSS”, pp. 93-94; Mario Vargas Llosa, “Una insurrección permanente”, pp. 94-95.

*Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis, MN, 3<sup>26</sup>), “Las reglas del juego” está dedicado a resenhar a polémica levantada em torno da participação de escritores de esquerda no XXXIV Congresso do P.E.N. Club. A partir do título, demarca o seu próprio território de ação e de defesa, ensaia um gesto de poder, aceita “o jogo” sobre a base da responsabilidade do escritor diante da manipulação informativa e diante das versões dos fatos que escamoteavam “a verdade”.

O último editorial desta primeira fase -“Una tarea cumplida” (MN, 25)- mostra uma cisão entre o interesse institucional e o pessoal. Como motivo dessa cisão, o texto apresenta as condições negativas criadas pelo campo institucional cubano. Ao fazer um balanço do que foi realizado ao longo de vinte e cinco entregas, Rodríguez Monegal insiste no valor didático de sua empresa (“*Mundo Nuevo* no se apartó jamás de la línea de objetividad estética y política que se había trazado, y buscó jerarquizar y poner al día la cultura latinoamericana, ilustrando con abundantes ejemplos lo más creador de ella”), mas também resente-se dos obstáculos que a abalaram: o “grave proceso de deterioro” da realidade latino-americana, e a crescente “militarización de la cultura” que frustrou o projeto de diálogo e de intercâmbio cultural: “En el plano de la cultura, el diálogo se ha visto sustituido por la repetición de consignas, la discusión por el recitado de dogmas opuestos, el análisis crítico por varios coros rivales que funcionan ensordecedoramente”. Ele deixa claro também que o projeto que terminava era absolutamente pessoal, desvinculando-se assim da futura trajetória da publicação.

A partir do número seguinte, quando *Mundo Nuevo* passa a ser editado por de Horacio Daniel Rodríguez, a produção de editoriais desaparece. O editorial “Una nueva etapa” (MN, 26-27), e o silêncio que se instaura até a última entrega de 1971, parecer dizer que neste segundo momento, a revista deixou de perceber a velada discussão com a esquerda cubana e seus aliados como uma espécie de competência feroz entre esferas políticas, passando a interpretar o esforço realizado para elevar o nível dos debates intelectuais, como uma simples discussão entre escritores. A revista do ILARI abandona as sutilezas e as diplomacias, muda os objetivos, desativa seus modos anteriores de enunciação e de legitimação.

---

<sup>26</sup> “Documentos”: “El escándalo de *Los Hijos de Sánchez*”, pp. 82-83; “Antes del escándalo. Diálogo con Elena Poniatowska”, pp. 83-87; “La denuncia de la SMGE”, pp. 87-88; “Un drama nacional”, pp. 88-90; “Los actores hablan”, pp. 90-91; “Opinan destacados intelectuales mexicanos” [Victor Flores Olea, Carlos Fuentes], pp. 91-92; “Resolución del Procurador General de la República”, pp. 93-95.

Embora o editorial parta do reconhecimento da produção crítica da revista para a literatura latino-americana, também deixa entrever que o espaço antigamente reservado às letras seria agora dividido com os escritores excluídos tanto da agenda política cubana quanto do perfil antológico validado por Rodríguez Monegal. *Mundo Nuevo* busca então, de modo certamente ambíguo, “horizontes más amplios y objetivos más dilatados”, ajustando-se a um estilo menos pessoal e menos preocupado com a integridade moral do escritor, que seu primeiro diretor associava à preservação da independência intelectual. Por outro lado, ao querer “servir de levadura para despertar la conciencia por nuestros acuciantes problemas”, e ao procurar apresentar “no sólo los temas de especulación que procedan de la visión de su dirección, sino que de un modo más amplio sus puertas estarán abiertas a todas las iniciativas sujetas al diálogo creador, sin distinciones de procedencia”, a revista instaura a polêmica como o maior produtor de enunciados.

Todavía, apesar da nova política de diálogo, que rompe com o protocolo imposto pela postura independente e aparentemente apolítica de Rodríguez Monegal, quando a revista finalmente decide abrir o jogo sem mais regras que as do vale tudo, *Casa* abandona o cenário agônico das contradições, segura de que, junto ao primeiro diretor de *Mundo Nuevo*, a pior ameaça havia desaparecido.

## A revista *Casa*: antecedentes institucionais

O *topos* genealógico da Casa de las Américas reserva-lhe uma ironia que convém trazer a este percurso: o edifício que guarda seus escritórios em Havana, na esquina das ruas 3ª e G, a escassos metros do mar no cêntrico bairro de El Vedado, havia sido assinalado em 1953 como sede potencial do CLC. Durante sua turnê de 1952 pela América Latina, Julián Gorkín visitou o pitoresco edifício que na época alojava a Associação de Escritores e Artistas Americanos (A.E.A.A.)<sup>27</sup>, vislumbrando a possibilidade de que o local e a infra-estrutura pudessem contribuir para que o CLC fixasse a sua residência na ilha. O terceiro número de *Cuadernos* mostra uma foto do lugar, cujos entorno e fachada pouco mudaram até os dias de hoje<sup>28</sup>. Que tal projeto não se concretizasse envolve mais incógnitas do que hipóteses ou respostas, embora caberia ao menos sugerir que a dita Associação funcionava dentro de um marco institucional que a transformava em um lugar marginal para a produção literária e artística da ilha. Os grupos de artistas e de escritores que a partir de pólos quase antagônicos organizavam a dinâmica cultural da Havana dos anos cinquenta giravam em torno de revistas (*Orígenes*, *Ciclón*) e figuras (José Lezama Lima, Virgilio Piñera) que evitavam os vínculos com as instâncias oficiais. Eram os anos da ditadura de Fulgencio Batista, os anos do exílio, da resistência doméstica. Com isto, o memorável currículo da cultura cubana de então engrossou quase de maneira secreta no interior de capelas ideológicas e estéticas definitivamente distanciadas do cenário da rua 3ª.

Olhando para o norte, a fachada e a torre que tornam inconfundível esse lugar foram, antes de 1959, emblemas de outras instituições que no seu momento também se projetaram como organismos latino-americanos. Além de alojar a A.E.A.A., o futuro quartel geral da

---

<sup>27</sup> A Associação de Escritores e Artistas Americanos foi fundada em 1934, e reconhecida como organismo continental pela Conferência Panamericana de Buenos Aires, em 1936. Foi dirigida por Antonio Rodríguez Morey, embora testemunhos colhidos por Nadia Lie indiquem o secretário, o poeta Pastor del Río, como o verdadeiro animador da Associação. Colaborava com o Instituto Nacional de Previsão e Reformas Sociais (INPRS), que financiava a Universidade Popular Juan Clemente Zamora, o que vem a confirmar os vínculos oficiais com o Estado. Em 1939 fundou a revista *América*, que circulou internacionalmente sob o lema “a la unidad por la cultura”, que em boa medida coincide com o propósito inicial de Casa de las Américas. Entre novembro de 1954 e janeiro de 1956 interrompeu a sua labor, e já a partir de 1952 “parece haber prescindido de subvención oficial, convirtiéndose en un organismo no oficial” (Cfr. José María Chacón y Calvo, “Instituciones oficiales de la cultura”, p. 667). Isto também explicaria, ao menos parcialmente, a desistência do CLC de instalar uma sede nesse local. Para aprofundar um pouco mais, ver: Nadia Lie, *Transición y transacción. La revista cubana Casa de las Américas (1960-1976)*, Leuven University Press / Hispamérica, 1996, pp. 16-21.

<sup>28</sup> *Cuadernos*, n. 3, agosto-setembro de 1953, p. 97.

esquerda intelectual foi abrigo da Sociedade Colombista Panamericana<sup>29</sup> e da Universidade Popular Juan Clemente Zamora. Seus vestígios sobrevivem ao tempo na borrada tipografia que ainda é possível observar no alto de um dos muros do pequeno pátio interior de “a Casa”, ou no mapa das Américas que, a partir da fachada principal, emblematiza e recorta o espaço do americano<sup>30</sup>. Assim, apesar das mudanças nos projetos que sustentaram estas organizações, a partir do próprio nome, em todas prevaleceu a idéia de fazer daquele lugar um pólo cultural do âmbito americano, chegando a existir inclusive um projeto de fundação de uma Casa Continental da Cultura.

Quanto à estrutura e aos modos iniciais de operar, são vários os dados que vinculam Casa de las Américas com a A.E.A.A.. Primeiro, pela existência de uma revista intitulada *América*<sup>31</sup>; segundo, através de um prêmio literário primeiro convocado para finais de 1956 e depois para o início de 1958. Na opinião de Nadia Lie, Casa de las Américas foi fundada em 1959, entre outras coisas, “por la simple razón de que la infraestructura ya existía” (1996: 23)<sup>32</sup>. A lógica estrutural com que a nova ordem revolucionária operava, e que tendia a desativar muitos dos aparelhos de funcionamento estatal precedentes, parece não se efetivar totalmente no âmbito cultural. Assim, o espaço que seis anos antes o CLC não se decidira a ocupar, e que no panorama nacional parecia vegetar na sombra das magras finanças que o Estado destinava à cultura, converte-se quase de imediato em um vazio visível demais que era preciso preencher.

O fato de que o edifício não tenha sido substancialmente modificado (pelo menos no seu aspecto exterior), conservando como marcas de identidade aquelas que foram traçadas em épocas e projetos anteriores, e que ao mesmo tempo o resgate da sua memória não tenha sido

---

<sup>29</sup> Fundada em 1933, integra o projeto da União Panamericana apresentado na Sétima Conferência Internacional Americana de Montevideu, celebrada nesse mesmo ano. Do seu nome infere-se tanto uma homenagem a Cristóvão Colombo, quanto ao alcance continental que pretendia ter. A instituição contou com uma Biblioteca Interamericana localizada no mesmo edifício das ruas G e 3ª. Cfr. *Diccionario de la literatura cubana*, La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística, 1981.

<sup>30</sup> A partir desses traços, Hilda Guevara Gadea escreveu um trabalho para o curso de Sociologia da Universidade de Havana intitulado “La casa continental de la cultura” (1990, inédito). Nesse texto, que se encontra na Biblioteca José Antonio Echeverría da Casa de las Américas, a autora tentou traçar a genealogia topológica da nova instituição, utilizando publicações e livros herdados das bibliotecas e do antigo Centro de Estudos com que contou a Sociedade Colombista Panamericana.

<sup>31</sup> A revista foi fundada em 1939, e o último número corresponde a janeiro-fevereiro de 1958.

<sup>32</sup> Nas suas memórias, Lisandro Otero descreve o nascimento da Casa de las Américas e o próprio edifício: “En 1959 se ocupó el local de la Sociedad Colombista Panamericana, en la esquina de Tercera y G en El Vedado, una especie de tumba etrusca a la cual no se sabía qué destino darle”. E no mesmo parágrafo: “En un primer momento, se adscribió el local al Ministerio de Relaciones Exteriores, y cuando Raúl Roa fue designado ministro comenzó a despachar allí antes de ocupar su oficina en la cancellería”. Em: *Llover sobre mojado*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997, p. 105.

particularmente relevante para a instituição que vinha acolhendo há mais de quatro décadas, explica-se em boa medida pela legitimidade imanente aos processos culturais que se dão a partir da revolução, assim como pelo caráter autônomo que os mesmos assumem, ao romper os laços com (ou desfigurar) uma memória com cujos conteúdos já não era possível operar. A rápida dissolução das pontes institucionais com a esfera pré-revolucionária apontava para uma necessidade de incorporar ao campo da cultura os traços “modernos” implícitos no próprio fato revolucionário.<sup>33</sup>

### *A fundação de Casa de las Américas*

Em uma entrevista de 1977, Haydée Santamaría narrava ao escritor e jornalista Jaime Sarusky<sup>34</sup> como havia ocorrido a sua entrada na cidade letrada cubana, com a qual, até esse momento, não tinha muitas afinidades. Como guerrilheira e membro da direção nacional do Movimento 26 de Julho, sendo também uma das poucas mulheres que participaram do assalto ao quartel Moncada<sup>35</sup>, Haydée mantinha laços pessoais e políticos com os principais líderes da revolução. Casada com Armando Hart, também combatente da Sierra Maestra<sup>36</sup> e naquele momento Ministro de Educação, é dele que parte a ordem de ocupar e organizar o prédio da A.E.A.A., que tinha aparentemente sido abandonado e mal administrado pelos antigos ocupantes. Haydée designou “a unas personas para que sugirieran lo que podría hacerse”<sup>37</sup>, e provavelmente pensando em aproveitar a infra estrutura e o perfil da antiga organização

<sup>33</sup> No artigo “Après «la» Révolution”, Dick Howard analisa como, a partir da revolução francesa, a inauguração da modernidade implicou uma apropriação de conceitos políticos como “democracia” e “totalitarismo”, que reforçavam o caráter imanente da revolução: “Quand nous qualifions de moderne une science ou un art, une institution ou un Etat, nous affirmons que la structure en question est autonome et s’autolégitime. En d’autres termes, sa genèse et la norme qui la légitime lui sont immanentes”. Em: *Lettre Internationale*, Paris, n. 15, hiver 87, p. 11.

<sup>34</sup> Jaime Sarusky, “Casa es nuestra América, nuestra cultura, nuestra revolución. Habla Haydée Santamaría”, *Casa de las Américas*, n. 171, novembro-dezembro de 1988, p. 4-15 (foi publicada primeiro em *Bohemia*, no dia 16 de abril de 1977).

<sup>35</sup> Em 26 de julho de 1953, jovens liderados por Fidel Castro atacaram o quartel Moncada, localizado na cidade de Santiago de Cuba, na região oriental da ilha. O objetivo era derrubar o governo de Fulgencio Batista, que em 1952 havia chegado pela segunda vez ao poder, depois de um golpe de estado que destituiu o presidente constitucional Carlos Prío Socarrás. Os jovens assaltantes foram derrotados e massacrados pelo Exército, entre eles Abel Santamaría, irmão de Haydée e um dos principais organizadores do assalto.

<sup>36</sup> Região montanhosa da zona oriental de Cuba onde teve lugar grande parte da luta guerrilheira contra o governo de Batista, entre dezembro de 1956 e janeiro de 1959.

<sup>37</sup> Entre os primeiros colaboradores de Casa de las Américas se encontram: Katia Alvarez, Marcia Leiseca como “Secretaria”, Alberto Robayna como “Subdirector”, Catalina Alvarez e María Rosa Almendros como “Relaciones Públicas”, Manuel Corrales como “Asesor”. Cfr. os números 1, 2, 3 e 4 da revista *Casa*, de junho-julho de 1960 a janeiro-fevereiro de 1961.



consideraram a possibilidade de criar uma instituição “que sería a la vez cubana y latinoamericana [...] Así surge Casa de las Américas: como una necesidad cultural. Un organismo, si se quiere, un intercambio con los gobiernos de América Latina”.<sup>38</sup>

Fundada no dia 28 de abril de 1959 e inaugurada de maneira oficial no dia 4 de julho do mesmo ano com um concerto do barítono estadunidense William Warfield, Casa de las Américas cresceu sob o comando desta mulher, formada num ambiente de províncias e carregada das cruas experiências da guerra. Ela instaurou uma ordem interna baseada em regras “domésticas”, a partir das quais se organizaram as diferentes habitações do lar da grande família latino-americana. Desde o café matinal até a presença inesperada dos empregados de menor porte no escritório de Haydée, a mitologia que rodeia a instituição e a sua fundadora aparece em não poucos testemunhos escritos e orais. Entre as anedotas mais difundidas encontra-se a do amparo maternal aos jovens artistas que no início dos anos sessenta fundaram o movimento da Nova Trova, Silvio Rodríguez e Pablo Milanés entre os mais conhecidos. Em pouco tempo, sua eficiente administração, sempre assessorada pelos integrantes de uma equipe de fundadores não menos eficiente<sup>39</sup>, inaugurou a Biblioteca José Antonio Echeverría (7 de setembro de 1959), um Centro de Estudos Literários, e já no mês de outubro, a primeira convocatória do concurso literário hispano-americano estaria a circular pelo continente. A enorme visibilidade que a jovem instituição teve desde seus inícios deveu-se, em grande parte, ao peso político de sua diretora e ao seu familiar acesso ao centro do poder guerrilheiro. Sua presença garantiu os modos de intervenção da esfera política na cultura, reforçando a imagem da instituição como filha legítima da revolução.

Casa de las Américas contou desde o começo com toda uma estrutura necessária para atuar como organismo “não-governamental”<sup>40</sup> e autônomo: biblioteca, prêmio literário anual, editora, revista, mais uma série de departamentos dedicados à pesquisa literária, à promoção da

---

<sup>38</sup> Cfr. Entrevista com Jaime Sarusky, p. 4.

<sup>39</sup> Nas memórias de Lisandro Otero podemos ler: “Yeyé [Haydée] me solicitó que contribuyese con ideas a la nueva institución y extendió su solicitud a otros intelectuales. Concebimos una editorial, una revista, un centro de conferencias y una galería. Katia Álvarez tuvo la iniciativa, en el primer año de la Casa, de sugerir la creación de un premio literario que se nombró originalmente Concurso Literario Hispanoamericano, y así llegó a conocerse en sus tiempos iniciales”, p. 106.

<sup>40</sup> De acordo com o Decreto-Lei n° 16 do dia 7 de agosto de 1978, trata-se de “una institución con personalidad jurídica propia [...] que adscripta al Ministerio de Cultura, cumple tareas de carácter internacional no gubernamentales”. Cfr. *Principales leyes y disposiciones relacionadas con la cultura, las artes y la enseñanza plástica*, La Habana, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 69-72.

música, do teatro e das artes plásticas<sup>41</sup>. Antes de completar dois anos de fundada, a ficha cultural da instituição podia exibir a amplidão do seu prestígio através da realização de exposições itinerantes de pintura cubana, conferências (de Jacobo Arbenz, Ezequiel Martínez Estrada e Pablo Neruda), da criação de um Museu de Arte Popular, e dos comentários favoráveis que a revista *Casa* logo recebeu no estrangeiro. Desde o começo, sua produtividade esteve em consonância com a necessidade de tornar públicas as transformações revolucionárias no exterior, atividade que recaiu sobre os escritores convidados ao concurso literário, e cujo entusiasmo pela revolução cubana foi o vínculo fundamental com o resto dos países latino-americanos:

La Casa, como se le dice tradicionalmente, busca siempre mantener la correspondencia más activa con los principales escritores y artistas americanos. El fin de esta Institución es el intercambio cultural, y esta labor, cuando es bien dirigida, tiene necesariamente que desarrollarse de modo que repercute en la vida de los distintos países. Un gran escritor, un gran artista tiene siempre un peso extraordinario en la opinión pública de su país. El caso de Sartre lo prueba, así como también los resultados que se han obtenido a favor de Cuba en México, Brasil, Argentina, Venezuela, por el hecho de que escritores y artistas de esos países invitados a Cuba por la Casa, de retorno a sus hogares, manifestaron con sinceridad lo que habían visto y conocido, la verdad de la Revolución Cubana<sup>42</sup>.

Assim, de maneira paralela aos modos com que a imprensa oficial dos diferentes países controlava a informação sobre Cuba, os escritores se converteram em testemunhas presenciais da “verdade” oculta, tergiversada, ignorada, de uma ilha em movimento.

### *A revolução e o campo intelectual cubano*

Os escritores latino-americanos, e em especial os cubanos, que em diferentes graus de aproximação estiveram ligados a *Sur*, *Orígenes*, *Ciclón*, *Marcha*, *Lunes de Revolución*, *Casa de las Américas* e *Mundo Nuevo*, tinham conhecimento do debate internacional sobre a política cultural soviética nos anos do stalinismo, assim como das expectativas que o “descongelamento” levantou entre os partidos comunistas. Depois de 1959, alguns dos velhos

---

<sup>41</sup> O presidente deve ser nomeado pelo Conselho de Ministros seguindo a proposta apresentada pelo Ministério da Cultura. Esse presidente organiza o trabalho e analisa o funcionamento político, cultural e administrativo junto com um conselho de direção integrado pelos chefes de cada um dos departamentos (Centro de Investigaciones Literarias, Editorial, Revista Casa, Teatro, Música, Biblioteca y Canje, Artes Plásticas, Prensa, Relaciones Internacionales, Administración), além dos representantes das organizações políticas (Partido Comunista de Cuba, Unión de Jóvenes Comunistas e Central de Trabajadores de Cuba).

<sup>42</sup> Fausto Masó, “La labor de la «Casa»”, *Lunes de Revolución*, n. 90, 9 de janeiro de 1961, p. 11.

intelectuais comunistas cubanos que seguiram de perto esse debate entraram em conflito com grupos de intelectuais emergentes, como os que se reuniram em torno de *Lunes*. Estes jovens, ao mesmo tempo, estavam informados sobre as purgas stalinistas e tinham suas próprias idéias sobre o assunto, as quais foram abertamente colocadas no *magazine*, especificamente através da opinião autorizada e intocável de Jean-Paul Sartre. Este debate envolvia o funcionamento ambíguo da palavra como expressão de certo tipo de poder, pois tratava-se de uma luta que se desenvolvia em espaços sociais onde a circulação de idéias estava condicionada a sofrer modificações, em função das contingências.

Com a institucionalização da cultura, através da criação da União de Escritores, o Estado entrou na fase do reconhecimento oficial do artista, na medida em que passou a exercer uma espécie de patronato para desse modo garantir o controle dos discursos; isto é, converte-se em legitimador oficial e patrão. Para isto colocou os escritores em empregos típicos das profissões liberais, como os cargos diplomáticos. Guillermo Cabrera Infante, Roberto Fernández Retamar, Pablo Armando Fernández e César López ocuparam cargos diplomáticos como representantes culturais nesses primeiros anos. Se de um lado a carreira diplomática implicava a manifestação da política do governo revolucionário diante da oficialidade internacional, de outro permitia ao escritor viajar, entrar em contato com a língua e a cultura de outros grupos intelectuais. Nos anos sessenta, momento em que começava uma difícil corrida pela conquista de um espaço cultural diferenciado, para estes escritores a carreira diplomática implicava não participar ativamente nem como intelectuais, nem como cidadãos dentro do campo cultural da ilha. Eles se encontravam diante da impossibilidade de exercer a função crítica no momento que, como diriam Octavio Paz e Carlos Fuentes em relação à modernidade, os latino-americanos começavam a ser contemporâneos de todos os homens. Nesse sentido, as memórias de Lisandro Otero são o testemunho e o paradigma dessa perda, mas também a adoração da força e do poder. Otero dedica capítulos inteiros à narração de suas viagens como representante oficial do governo cubano por países da Europa e da Ásia (Otero, 1997)<sup>43</sup>. Do mesmo modo, na recompilação de ensaios *Mea Cuba* (1993) Guillermo Cabrera Infante

---

<sup>43</sup> O livro de memórias de Lisandro Otero, *Llover sobre mojado*, desatou uma polémica entre o autor e Enrico Mario Santí, professor e pesquisador cubano residente nos Estados Unidos. Santí critica Otero por haver publicado duas versões das memórias –uma em Cuba e outra no estrangeiro. *Cfr. Encuentro de la cultura cubana*. Madri, n. 17, verão de 2000; n. 18, outono de 2000.

descreve o momento em que o Estado passar a exercer função “patronal”, colocando o artista numa posição de dependente e assistente do poder político (Williams, 1992).<sup>44</sup>

Depois de 1959, surge em Cuba um discurso político-social que identifica o povo com a classe dominante; declara-se o caráter socialista da revolução, socializam-se os meios de produção e define-se uma ideologia marxista mais ou menos adaptada às circunstâncias locais. A relação hierárquica entre liberdade e necessidade está condicionada pelo caráter das relações de produção, que são invertidas. As instituições culturais são convertidas em organismos governamentais que centralizam e dirigem a produção cultural, subordinando-a à política estatal. É nesse ponto que a orientação política das revistas expressa as tensões entre liberdade e necessidade, e onde se produz uma relação de subordinação entre um modelo cultural de intelectual e um outro, político. A re-configuração de um modelo intelectual que não tardaria em estender-se por toda a América Latina foi ocorrendo na medida em que os dirigentes revolucionários precisavam manter sob sua orientação toda a produção intelectual da ilha, e também na medida em que essas necessidades eram colocadas como políticas editoriais, exportadoras de imaginários políticos fortes.

Muitos dos intelectuais que configuraram os grupos editoriais de *Lunes* e *Casa* não haviam participado ativamente na luta contra o governo de Batista. Existia uma separação claramente definida entre o homem de ação (os guerrilheiros) e o homem de idéias (os escritores e artistas). No final da década de cinquenta voltam do exílio alguns dos escritores que posteriormente teriam um lugar central na produção dos discursos que atravessam as publicações cubanas dos anos sessenta (Fayad Jamís, Lisandro Otero, Jaime Sarusky, Nicolás Guillén, José A. Baragaño, Pablo Armando Fernández, Roberto Fernández Retamar, Antón Arrufat, Alejo Carpentier). Estabelece-se então o conflito pelo poder da palavra, entre dois grupos situados em campos diferenciados. Tal conflito se dá num momento em que as desigualdades de classe se fazem mais patentes devido à inversão que se opera na estrutura social – agora é o povo que supostamente tem o poder, embora se tratasse, na verdade, de um setor do movimento 26 de Julho, que se erige em voz popular, criando um discurso que

---

<sup>44</sup> Segundo Williams os escritores oficiais, pelo fato de serem-no, recuperam sua posição de prestígio na organização “oficial” do seu grupo profissional. No caso dos cubanos, isto levou a uma perda da autonomia, que a União de Escritores tentou compensar destacando seus membros como porta-vozes de um discurso autorizado, bem como através de sua filiação às normas da política cultural vigente, por sua parte condicionada pela situação econômica nacional e pelo contexto político internacional dominado pela Guerra Fria. Para Williams, existe um problema na interpretação das relações sociais concretas do artista –por um lado lhe é dada a responsabilidade de assumir uma função crítica frente à sociedade (ser o porta-voz), e por outro lhe é indicado como dever colocar seu trabalho a serviço da classe dominante. Ver: *Cultura*, São Paulo, Paz e Terra, 1992.

programaticamente coincide com as demandas sociais das classes mais pobres, em particular com a necessidade de melhorar a educação, a saúde pública e a habitação.

O grupo político no poder é heterogêneo, em virtude de sua formação política e cultural, e da extração social dos seus membros, mas coeso no momento de avaliar a função do intelectual através de códigos de leitura social tradicionalmente aplicados à burguesia. Dessa forma, os intelectuais são assimilados a esta classe, agora deslocada para um degrau inferior da escada revolucionária de valores, e colocados frente à disjuntiva de optar ou pela função crítica (que os levaria a se distanciar tanto da sociedade burguesa como da nova sociedade revolucionária) ou pela adoção de um modelo de intercâmbio simbólico por meio do qual forjar uma imagem de reputação e confiança diante do grupo guerrilheiro no poder.

Do ponto de vista da circulação e do mercado, os intelectuais sentem-se respaldados pelos efeitos imediatos da institucionalização da cultura, o que se reflete em uma política educativa e editorial que favorece a recepção de obras literárias. Veja-se Cabrera Infante na seguinte entrevista, havendo sido convocado para trabalhar na União de Escritores depois do fechamento de *Lunes*; ele oferece algumas cifras sobre a tiragem das novas editoriais:

En cuanto a la poesía, las tiradas primeras oscilan entre dos mil y tres mil ejemplares. *Toda la poesía*, de Pablo Armando Fernández, quizás el más significativo libro de poemas escrito en los últimos tiempos en Cuba, fue editado por Ediciones R en dos mil ejemplares, pero la edición se agotó rápidamente; hay una segunda edición también de dos mil ejemplares. Cuatro mil para un libro de poemas, es notable, ¿no?<sup>45</sup>

Este “sucesso” editorial também garantia aos escritores certos espaços de consagração e reconhecimento público, que a partir da clausura de *Lunes*, deviam ser previamente negociados por meio da transação ideológica. O discurso de Fidel, “Palabras a los Intelectuales” (1961), é a prova concreta desta situação em que se implanta o modelo do patronato, sendo o grupo guerrilheiro aquele que, a partir de sua posição privilegiada, define o tipo de apoio que dará aos artistas, em função das suas necessidades de comunicação com as massas. Ao administrar em nome do povo tanto os meios de produção quanto os meios de comunicação, os “homens de ação” dispõem livre e impunemente daquilo que teoricamente não lhes pertence. Esta posição de força define a relação de autoridade e subordinação que se estabelece no campo intelectual cubano durante os primeiros anos da revolução. Em 1965, a própria *Casa* publica um artigo do crítico inglês J. M. Cohen, “Sobre poesia hispanoamericana”, em que a poesia cubana é analisada dentro do contexto latino-americano, e comparada à de outros países. Para Cohen, a

---

<sup>45</sup> Corrales Egea, “Diálogo con Guillermo Cabrera Infante”, *Casa de las Américas*, n. 17-18, março-junho de 1963, pp. 49-62.

independência política e econômica de Cuba não encontrava correspondências na cultura, que continuava “atrasada”, tanto no lado dos originistas<sup>46</sup> quanto no dos jovens poetas:

La prueba llegó cuando estos poetas fueron llevados por su entusiasmo político a celebrar la Revolución y luego la victoria de Playa Girón. Ninguno de los poemas era completamente auténtico. Todos, incluso la proclamación por Jamís de una nueva manera de pensar, “La vida”, cayeron en el cliché político, otros eran francamente sentimentales en su homenaje al miliciano (...) Un poeta debe estar “comprometido”, pero un compromiso demasiado cercano nubla la visión poética. El propio Mayacovski tuvo que colocar un velo de ironía entre él y la Revolución, de la cual era el intérprete poético, e incluso él terminó suicidándose.<sup>47</sup>

Como os comentários de Cohen expressam uma visão muito mais objetiva sobre a relação entre os intelectuais e o poder, a revista acrescenta uma “nota do editor”, para lembrar que “cada trabalho expressa a opinião de seu autor”. Desta forma, lavam-se as mãos ante a possibilidade de uma polêmica, e ao mesmo tempo escuda-se no discurso autorizado de um crítico estrangeiro para mostrar como as tensões entre política e cultura estavam presentes no campo intelectual.

---

<sup>46</sup> Lezama Lima é qualificado de “hermético”, enquanto Eliseo Diego aparece reinventando as fórmulas usadas por Borges quarenta anos atrás, para criar uma “tierna mitología criolla”.

<sup>47</sup> J. M. Cohen, “Sobre poesia hispanoamericana”, Casa de las Américas, n. 30, maio-junho de 1965, pp. 36-38.

## A revista *Casa*: primeiros anos

No reverso de portada do segundo número de *Casa*, onde aparecem os dados gerais da revista e da instituição, esta última é definida como “una institución cultural dirigida a servir a todos los pueblos del continente en su lucha por la libertad”, algo que já a partir do nome faz da publicação o órgão oficial de uma entidade pública de forte motivação política.

Junto com o desenho e o logotipo, o formato de *Casa* é um dos traços identitários que melhor a diferencia de outras coleções de revistas. Com a raríssima exceção do número 10, que utilizou os serviços de outra gráfica<sup>47</sup> e ensaiou um formato menor (21,7 cm x 14,7 cm), a partir do primeiro número a forma quase quadrada –que em ocasiões a torna difícil de manipular– manteve-se fiel às medidas: 24,0 cm x 21,5 cm. A tiragem aumentou gradativamente, passando de 2.000 exemplares em 1960, para 4.000 em 1962, e 9.000 em 1965; a partir da década de setenta superou estas cifras, chegando a 15.000 exemplares nos anos oitenta. Durante este tempo, a revista foi cotada pelo simbólico preço de vinte e cinco centavos em 1960, e quarenta centavos a partir de 1962. De igual modo, a assinatura anual mudou de um peso e cinquenta centavos em 1960 para dois pesos e quarenta centavos em 1962, o que evidencia uma alta proporcional ao aumento da tiragem. Para os envios ao exterior, as assinaturas eram cobradas em dólares canadenses, e o valor oscilava segundo o modo de envio: três dólares pelo correio ordinário, e oito dólares por via aérea.

Acostuma-se dividir os primeiros 69 números da coleção em duas épocas, que correspondem às mudanças ocorridas na redação da revista, e que são ligadas às modificações da política institucional. A primeira época compreende vinte e duas edições de vinte e nove números<sup>48</sup> (do n. 1, junho-julho de 1960, ao n. 28-29, janeiro-abril de 1965). Apesar de estar registrada como publicação bimestral, durante este primeiro lustro a periodicidade foi variável, predominando os números duplos trimestrais<sup>49</sup>. A presença dos desenhistas também foi irregular, chegando a cinco em quase cinco anos<sup>50</sup>; a função dos mesmos apareceu no expediente sob nomenclaturas diversas, como “Dirección Artística”, “Cubierta”, “Emplane”,

<sup>47</sup> Muda da Tipografia Ponciano para Imprenta Duplex. Com a nacionalização das empresas privadas feita pelo governo revolucionário, as diferentes gráficas passaram a integrar a Empresa Consolidada de Artes Gráficas.

<sup>48</sup> Diferenciam-se aqui “edições” de “números”, entendendo o primeiro como “entregas” ou número de exemplares editados, e o segundo como a ordem cronológica interna da publicação, que tenta se ajustar às irregularidades do tempo real e instaura uma seqüência.

<sup>49</sup> Os números duplos trimestrais são: n. 3, outubro-dezembro de 1960; n. 11-12, março-junho de 1962; n. 13-14, julho-outubro de 1962; n. 15-16, novembro de 1962 – fevereiro de 1963; n. 17-18, março-junho de 1963; n. 20-21, setembro-dezembro de 1963; n. 28-29, janeiro-abril de 1965.

<sup>50</sup> Julho Herrera Zapata, Jesús Rodríguez Peña, Félix Ayón, Raúl Martínez e Humberto Peña.

“Dirección Tipográfica” e “Diseño y emplane”. Durante o período em que Jesús Rodríguez Peña assumiu tais funções (nos. 4-10), a revista publicou vinhetas e fotos de Miguel Jorge, Angel Acosta León, Mayito, Miguel Sánchez, Panchito e Mariano. Esse interesse na ilustração por meio da obra gráfica de artistas cubanos veio a ser retomada a partir dos números 28-29, quando Umberto Peña assumiu a responsabilidade do desenho de *Casa*, incorporando nele a produção dos artistas latino-americanos<sup>51</sup>.

Assim mesmo, a revista colocou-se dentro de uma hierarquia que não separava as funções diretivas da instituição daquelas de sua própria ordem interna, motivo pelo qual durante toda essa primeira fase a rubrica “Directora” lhe foi reservada a Haydée Santamaría. Entretanto, no expediente fica claro que se trata da diretora da instituição e não da revista. Do primeiro ao quarto número, Antón Arrufat e Fausto Masó aparecem como “Responsables de la revista” e “Secretarios de la revista”.<sup>52</sup> A partir do quinto, quando Fausto Masó exiliou-se, Arrufat aparece como “Secretario de la revista”, acompanhado por um “Consejo de Redacción”, que em um primeiro momento contou com a presença de Ezequiel Martínez Estrada (Argentina), Juan José Arreola (México) e Elvio Romero (Uruguai)<sup>53</sup>. A partir do número 6, Arrufat assina como integrante do conselho, e entre os números 9 e 12, o poeta Pablo Armando Fernández ocupa o cargo de “Secretario de Redacción”. Logo depois Pablo

<sup>51</sup> Esse primeiro número desenhado por Umberto Peña incluiu vinhetas de Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Leonora Carrington, Gironella, Pedro Coronel, Rafael Coronel, Manuel Felguerez, Leticia Tarragó, Juan Soriano, Roger Van Gunten, Lilia Carrillo, Francisco Zúñiga, Rodrigo Arenas Betancourt e Jiménez Botet.

<sup>52</sup> O testemunho de Antón Arrufat sobre o surgimento da revista como uma iniciativa pessoal foi recolhido por Nadia Lie no livro já citado: “La idea nos vino por primera vez en una librería de viejo de La Habana, aquí en la calle Monserrat. Yo entré y estaba allí Fausto Masó que era muy amigo mío. Era muy amigo de Haydée Santamaría en la época en que Haydée Santamaría era católica, porque Fausto Masó también era católico. Y entonces... él trabajaba en la CA, y a él se le ocurrió hacer la revista. Me pidió que lo ayudara a hacer la revista y nosotros fuimos a ver a Haydée Santamaría y le dijimos: ‘Mira, nosotros queremos hacer una revista dedicada a la Casa de las Américas’. Y ella nos dijo: ‘Oy, qué buena idea. Vamos a hacer la revista’. Y así fue” (p. 24). Outra versão (outra memória) mais “coletiva” sobre este começo da revista aparece recolhida por Otero, que passa por alto os nomes de Arrufat e Masó. Como podemos constatar, a única menção explícita que ele faz no parágrafo citado nessa nota é a que se refere ao prêmio literário, e justifica-se pelo protagonismo que na sua própria narração lhe confere o fato de ser ele que em 1965 tivesse sugerido o nome que tem até hoje: “El nombre del concurso me pareció demasiado elemental, escolar casi. De mi estancia europea recordaba los nombres de los grandes premios literarios franceses y la brevedad de su formulación: Premio Goncourt, Premio Renaudot, Premio Femina, etcétera. Propuse el nombre Premio Casa de las Américas y Yeyé lo aceptó. En 1965 se cambió el nombre de Concurso Literario Hispanoamericano por la nueva denominación” (p. 106).

<sup>53</sup> Essa primeira formação latino-americana provém na sua totalidade dos jurados convidados ao segundo Concurso Literário Hispano-americano. A revista alimentou-se bastante de autores e textos provenientes do concurso literário. O ardor com que os primeiros jurados assumiram não só a colaboração com a revista, mas principalmente a função de propagandistas nos seus respectivos países aparece logo registrado no número especial de *Lunes de Revolución*: “Lunes de América”. “Un jurado de escritores conversa con *Lunes*” (n. 93, março 6 de 1961, pp. 2-20) documenta o modo espontâneo e coletivo com que se constituiu a rede de contatos entre La Habana e o resto do continente. Participantes estrangeiros: Luis Cardoza y Aragón (Guatemala), Juan José Arreola, José Bianco (Argentina), Elvio Romero.



Armando translada-se a Londres, onde trabalhará como Adido Cultural do governo revolucionário, e Arrufat regressa novamente como “Jefe de Redacción” (n. 13-14). Do antigo Conselho mantêm-se apenas Martínez Estrada, agora acompanhado de Manuel Galich (Guatemala), Julio Cortázar (Argentina) e Emmanuél Carballo (México). Os últimos números dessa fase contarão com a presença de Angel Rama (Uruguai) a partir do número 24, e Sebastián Salazar Bondy (Peru) no número 26.

Com uma média de noventa páginas por entrega, *Casa* organizou seus espaços em função do fluxo de colaborações, com três grandes seções: a primeira (sem título) acolhia materiais ensaísticos, poéticos e de ficção, embora fosse eventualmente precedida pela aparição de materiais de corte institucional (informes, discursos, declarações de congressos ou do governo); a segunda, “Notas y Reportajes”, incluía textos não ficcionais (artigos, comentários, mesas-redondas, entrevistas, crônicas e reportagens sobre temas políticos, culturais, históricos e econômicos); a terceira, “Libros”, resenhava obras de autores estrangeiros e cubanos. O número 5 introduziu a seção “Revistas y días”, que aparece de forma intermitente, resumindo a atualidade cultural, local e internacional.

Existem vários números temáticos preparados na forma de dossiê (“Primer Congreso de Escritores y Artistas Cubanos”, n. 8; “Los Prêmios del Concurso 1962”, n. 10; “Homenaje a Shakespeare”, n. 25; “Scott Fitzgerald”, n. 27), embora os outros estejam consagrados na totalidade a um único tema (“Playa Girón”, n. 6; “Educación 1961”, n. 9; “Nueva literatura cubana”, n. 22-23; “Nueva novela latinoamericana”, n. 26; “La nueva literatura de México”, n. 28-29).

Entre os colaboradores cubanos mais freqüentes encontravam-se Edmundo Desnoes, Calvert Casey, José Rodríguez Feo, José Triana, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fornet, Rogelio Llopis, Pablo Armando Fernández, Oscar Hurtado, Virgilio Piñera e César López. Simpatizantes do suplemento cultural *Lunes de Revolución* (1959-1961) compartilhavam um passado literário marcado pelo protagonismo poético de *Orígenes* (1944-1956) e pelo gesto vanguardista de *Ciclón* (1955-1957; 1959). Esse trânsito de nomes sugere uma identidade discursiva que se desprende tanto de uma prática de leitura “fechada” (a recepção crítica das obras ocorria no interior do mesmo grupo de colaboradores) quanto da coincidência na incorporação da epifania revolucionária à nova poesia. A recepção que *Lunes* e *Casa* fazem da poesia conversacional gira em torno do caráter cotidiano da revolução e do lugar da jovem geração diante da história. Além disso, elas coincidiram na rapidez com que se diluíram seus traços formacionais.

*Lunes* e *Casa* organizavam-se em torno de uma manifestação pública coletiva que respondia ao interesse governamental de criar determinada imagem da nacionalidade, mas existia também uma identidade grupal que se manifestava de modo informal ou ocasional, através dos colaboradores. Os grupos intelectuais que atuavam nestas revistas se encontravam unidos por um “programa” mais geral do que particular. Nas suas relações externas, *Lunes* e *Casa* eram ao mesmo tempo alternativas e contestatárias, pela maneira com que acolheram a experiência das vanguardas artísticas, consideradas como linguagens estéticas “novas” no contexto local, e que serviram como formas de resistência face ao político. Seus traços de formação conferem-lhes presença e identidade públicas, isto é, eles se diferenciam de outros grupos (*Orígenes*, os comunistas, os guerrilheiros), com os quais mantinham não apenas um diálogo, mas um enfrentamento.

<sup>1</sup> O discurso do “homem de ação”, que reproduz a assimilação maniqueísta do artista à burguesia como classe em decadência, reflete um certo desprezo pelos valores da arte. O “homem de idéias” tenta, contudo, manter e ampliar sua presença para assim contribuir para o desenvolvimento do processo democratizador. O que os “homens de ação” não enxergavam por outro lado, é que os grupos que se conformaram em torno destas publicações eram heterogêneos, compondo “frações de classe” (Williams, 1992) com filiações culturais que não são características da classe burguesa no seu conjunto. Assim, escritores como Alejo Carpentier, Lisandro Otero, Roberto Fernández Retamar, transformados em figuras modelares dentro do discurso utópico revolucionário, aparecem como “divergentes” da sua própria classe burguesa.

A complexidade de um semanário como *Lunes* se exprime tanto interna quanto externamente à sua organização. A estrutura interna completa-se com a criação das Ediciones R (que sobreviveriam ao fechamento do *magazine*), e também com programas de rádio e televisão; manifesta-se também na captação de figuras de renome internacional, como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, e no apoio de difusão de outras manifestações artísticas, como as artes plásticas e o cinema –por exemplo, através da exibição do polêmico documentário “PM”, realizado por Sabá Cabrera Infante, irmão do diretor de *Lunes*. Quanto à ordem externa, é determinada pelos originistas e pelos comunistas, com os quais a revista se relaciona conflitivamente, gerando uma crise que tem “PM” como catalizador. “PM” é um

documentário que mostra, em estilo *free cinema*, algumas zonas da vida noturna de Havana. Tendo sido exibido uma vez pela televisão no programa de *Lunes*, foi censurado pelo Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC). O principal argumento para a censura seria o fato do filme mostrar o lado marginal da sociedade, num momento em que a política de saneamento social pedia a participação de toda a população na sua reconstrução.

Diferentemente de *Lunes*, que ramificou seus mecanismos de publicidade para outras áreas, *Casa* faz parte da estrutura interna de uma organização institucional maior que inclui casa editorial, centro de pesquisas literárias, galeria de arte, departamentos de teatro e de música, uma biblioteca, e um prêmio literário latino-americano. A imagem fundacional e autônoma que a instituição criou para si própria é decorrente da autonomia e autolegitimidade imanentes à revolução (Howard, 1987), e isso a torna intrinsecamente dependente dela. Pelo menos até seu fechamento, *Lunes*, ao circular junto de *Revolución*, o jornal oficial do Exército Rebelde, devido à sua periodicidade semanal atraía muitos colaboradores, e gozou de uma recepção mais ampla por motivos de circulação, e também devido à constituição do grupo de *Lunes*, que sob a proteção de Carlos Franqui, diretor de *Revolución* e comandante guerrilheiro, havia ocupado a centralidade do espaço público intelectual. Ainda que existisse uma coincidência de colaboradores que aproximassem ambas as revistas, o estilo polêmico e a periodicidade de *Lunes* deixam *Casa* menos visível no cenário cultural cubano.

O período de convivência destas revistas coincide com o momento em que as águas intelectuais se dividem. De um lado, há a velha guarda origenista e a velha guarda comunista; de outro, os jovens escritores e os ex-origenistas dissidentes<sup>54</sup>. Esta separação dos grupos intelectuais se torna mais evidente em *Lunes*, de modo que *Casa* se encontra menos exposta, e também menos preocupada com a formação de uma imagem plural e democrática.

Os redatores de *Casa* se propuseram a criar um modelo de revista que conjugasse discursos heterogêneos com o máximo de qualidade, liberdade de criação e engajamento político. Apesar disso, pode-se observar que a luta pelo controle do discurso não consegue manter um relativo equilíbrio de forças entre aqueles que preferiam a liberdade a qualquer ortodoxia ideológica. A maneira com que os editores e os artistas se agruparam em torno de

---

<sup>54</sup> Nos ensaios “¿Quién mató a Calvert Casey?” e “Mordidas del Caimán Barbudo”, Cabrera Infante narra como *Casa de las Américas* acolhe alguns dos antigos redatores de *Lunes*, e oferece sua própria versão sobre o fechamento do semanário (Cabrera Infante, 1993). Isto não significa que *Lunes* tenha entrado em *Casa* para modificar a “concepção da vida hispano-americana” traçada no primeiro editorial.

determinadas publicações expressa qual era a tendência privilegiada. Para Nadia Lie, a comparação com *Lunes* mostra que ambas as revistas estavam em favor da autonomia (relativa) da arte com respeito à política; e mostra também que, enquanto *Lunes* polemizava com os originistas, *Casa* tinha que fazê-lo com a nova burocracia revolucionária, uma sorte de “nova guarda oficial”. Isto explicaria porque *Lunes* assume um discurso polêmico, enquanto *Casa* um outro, oblíquo e indireto (Lie, 1996: 153). Por outro lado, *Lunes* ataca *Orígenes* e se mostra irreverente, pois sua posição dentro do campo intelectual é privilegiada, fundamentalmente pelos laços estreitos que mantém com *Revolución*, o jornal do grupo no poder, conseguindo assim uma certa impunidade (teve que acabar em 1961, nas reuniões da Biblioteca Nacional). Esta circunstância “esclarecedora”, cujo mais alto momento ficou registrado nas “Palavras aos Intelectuais” é a chave da diferença discursiva entre *Lunes* e *Casa*. A primeira desaparece em 1961, apenas um ano depois de *Casa* haver surgido, o que deixa no ar o estigma da censura, comprometendo a transparência libertária reivindicada pelos redatores de *Lunes*.

Desse modo, a situação política define a reestruturação do campo das revistas, uma vez que *Lunes* desaparece e a União de Escritores funda novas publicações, como *La Gaceta de Cuba* e *Unión*. À diferença de *Casa* e de *Lunes*, nestas novas revistas não se observam com tanta clareza as tensões da pressão política provocadas pela *cultura do engajamento*, já que elas foram criadas justamente como meios de legitimação intelectual da revolução no panorama nacional. Se na primeira fase *Casa* sobrevive a *Lunes*, é pelo modo oblíquo de expressar as idéias dissonantes do coro latino-americanista, pela capacidade de se transformar conforme as circunstâncias, e pela gradativa perda de autonomia.

### *Novas mudanças*

A segunda época de *Casa* começa com a mudança da equipe de redação que colocou Roberto Fernández Retamar na direção da mesma. Ela compreende 37 edições (do n. 30, maio-junho de 1965 ao n. 69, novembro-dezembro de 1971) correspondentes a 40 números<sup>55</sup>. Neste

---

<sup>55</sup> Embora a dissolução desse novo Comitê de colaboração ocorra a partir do número 64, o período é aqui encerrado com o último número publicado em 1971, já que ainda nos números 65-66 (duplo) a revista publicara importantes documentos sobre a política cultural cubana (a “autoconfissão” do poeta Heberto Padilla e as declarações do Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura), no número 68 o tema “cultura e revolução na América Latina” havia ocupado todas as suas páginas, e finalmente o n. 69 fora dedicado ao Chile, logo depois de ocorrer o triunfo da Unidade Popular presidida por Salvador Allende.

momento a periodicidade estabiliza-se, a média de páginas aumenta para 171, enquanto o plano gráfico ganha visibilidade com o desenho de Umberto Peña. Além disso, mais duas mudanças acontecem, que em grande medida determinaram o protagonismo e a enorme influência da revista durante toda a década: a) a transformação do conselho de redação em Comitê de colaboração; b) a criação da seção “Al pie de la letra”.<sup>56</sup>

Já no n. 30, o grupo formado por Galich, Cortázar, Carballo, Rama e Salazar Bondy amplia-se com a chegada do haitiano René Depestre e dos cubanos Edmundo Desnoes, Lisandro Otero e Graziella Pogolotti. O número 31 anuncia o falecimento de Salazar Bondy, a entrada de Roque Dalton (El Salvador), Mario Vargas Llosa (Peru) e Jorge Zalamea (Colômbia). Esse último participou entre os números 32-54, também até sua morte. O número 34 recebe o argentino David Viñas, e o número 40, outro cubano: Ambrosio Fornet. Entre os números 41 e 50, Orlando Alomá é o “Secretário”, função que desaparece e volta entre os números 54 e 65-66, dessa vez a cargo de Ramón López. Finalmente, com o número 45, o uruguaio Mario Benedetti ingressa ao novo Comitê.

Esse grupo de escritores integrou aquele que talvez fosse o Comitê de colaboração politicamente mais ativo, agressivo e antiimperialista do seu tempo. Suas principais manifestações públicas emanaram de três reuniões celebradas em janeiro de 1967, 1969 e 1971; elas se transformaram em pautas e declarações de fé para os latino-americanos da esquerda. Algumas de suas produções individuais deixam testemunho do consenso político que parecia predominar no interior desse Comitê; por outro lado, elas parecem ser colaborações preparadas para sustentar e documentar a produção ideológica e a vida pública do grupo<sup>57</sup>. Sob

---

<sup>56</sup> Ainda que o número 30 tivesse mantido a mesma estrutura das edições anteriores preparadas por Arrufat (segundo Fernández Retamar, encontrava-se pronta quando ele assumiu a direção da revista), a partir do número seguinte o novo diretor reorganizou os espaços e criou novas seções para localizar e agrupar sob critérios mais genéricos, os conteúdos da revista: “Hechos/Ideas” absorveu o material ensaístico, “Ficción” alojou contos, poemas e obras de teatro, “Libros” resenhou publicações recentes, e “Notas”, ainda que focada no literário, também publicou declarações, cartas, crônicas, testemunhos, entre outros materiais que reconstróem a memória institucional da revista. Depois de “Al pie...”, “Colaboradores, temas” informava sobre os autores, e “Últimas actividades de la casa” acompanhava a promoção que a instituição fazia da cultura cubana e latino-americana, por meio de conferências, palestras, bate-papos, mesas-redondas, concertos, exposições, recitais, apresentações teatrais e leituras.

<sup>57</sup> Alguns dos membros do Comitê de colaboração “especializaram-se” na introdução de temas que integravam ao discurso latino-americanista a figura do índio ou do negro antilhano (Galich, Vargas Llosa, Depestre). Outros, como Desnoes, utilizaram o código da semiologia barthesiana para ler a propaganda e as artes visuais; porém é a defesa da revolução, a crítica ao imperialismo e a função do intelectual o conjunto de temas através do qual o Comitê de colaboração sustenta a política institucional da revolução. Alguns desses textos são: René Depestre, “Carta de Cuba sobre el imperialismo de la mala fe” (CA, 34: 32-61); Encuesta: “El papel del intelectual en los movimientos de liberación nacional” (CA, 35: 83-99); Lisandro Otero, “El escritor en la Revolución cubana” (CA, 36-37: 203-208); Mesa redonda: “Sobre la penetración intelectual del imperialismo yanqui en América Latina” (CA, 39: 133-138); Roberto Fernández Retamar, “Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba” (CA, 40: 4-

o efervescente clima político latino-americano, no qual, inspirados no exemplo cubano, os jovens organizavam-se em guerrilhas para combater o imperialismo e os governos militares, esse elenco internacional não só trabalhou duramente em favor das filiações, como também negociou as deserções e reforçou a política institucional cubana com seus próprios textos, dotando de organicidade o programa editorial de *Casa*; também definiu e consolidou o modelo de intelectual engajado; deu visibilidade às literaturas “periféricas” da América Latina (Bolívia, Guatemala, as Antilhas); contribuiu para que o testemunho se tornasse um gênero institucionalizado através do Prêmio Casa; criou estratégias publicitárias para manter e liderar as adesões internacionais; e transformou a revista numa máquina produtora de eventos político-culturais de envergadura internacional.

Um dos escritores mais produtivos –não em termos de colaboração textual, mas de gestão editorial –foi Julio Cortázar. Alguns segmentos de sua correspondência com Fernández Retamar e Haydée Santamaría foram publicados na revista em 1984, na homenagem lançada imediatamente após seu falecimento.<sup>58</sup> Da sua própria escrita podemos inferir o intenso movimento de promoção cultural da revolução cubana que ele desenvolveu em Paris, inclusive quando *Mundo Nuevo* era já um fato público e incômodo, em especial para outros escritores que, como ele, haviam fortalecido os vínculos com Cuba durante o primeiro lustro dos sessenta.

Em um gesto nada simbólico de apropriação da revista –“nossa revista”, escreveu ele em várias ocasiões-, e respaldado pelas funções concretas que estava comprometido a realizar, enquanto membro do Comitê de colaboração Cortázar dá opiniões sobre a qualidade das edições, preocupa-se com a divulgação, recomenda textos, indica algum novo membro para jurado do Prêmio. Ao mesmo tempo, ele entrelaça os vínculos institucionais com os pessoais (sua amizade com Fernández Retamar é anterior ao momento em que o cubano assume a direção da revista), o que dota sua escrita de uma intensa afetividade, de alusões reiteradas a momentos de grande intimidade, que dão a sensação de que, no interior do Comitê de colaboração, alguns dos seus participantes haviam fundado um clube privado de amigos

---

19); Ambrosio Fonet, “New World en español” (CA, 40: 106-115); “Situación del intelectual latinoamericano” (CA, 45); Ambrosio Fonet, “Las dos caras de la tradición” (CA, 46: 179-181); “Sobre el Congreso Cultural de La Habana” (CA, 47: 100-123); Edmundo Desnoes, “Las armas secretas” (CA, 48: 32-43); Edmundo Desnoes, “José Martí, intelectual revolucionario y hombre nuevo” (CA, 54: 115-121); “Diez años de Revolución: el intelectual y la sociedad” (CA, 56: 7-52); Roque Dalton, “Literatura e intelectualidad: dos concepciones” (CA, 57: 95-100); Roberto Fernández Retamar, “Notas sobre Martí, Lenin y la revolución” (CA, 59: 116-133); Roberto Fernández Retamar, “Sobre Martí y Ho Chi Minh, dirigentes coloniales” (CA, 63: 48-53).

<sup>58</sup> “Para, de, con Julio Cortázar”, *Casa de las Américas*, n. 145-146, julho-outubro de 1984.

entranháveis, no qual discutiam –e confessavam-se muito mais coisas além das que reluziram nas reuniões de trabalho.

A partir de 1969, porém, as cartas do autor de *Rayuela* começam a registrar um certo descontentamento diante do mal-estar que suas opiniões críticas, assim como as de Angel Rama e Mario Vargas Llosa, despertavam entre os membros cubanos do Comitê. O ano 1968 não tinha se tornado memorável apenas em razão do Congresso Cultural de Havana, em cuja concepção esses intelectuais tiveram uma destacada presença; 1968 foi também o ano em que, diante da incompreensão dos latino-americanos residentes (ou não) em Paris, *Fuera del juego*, o livro de poemas de Heberto Padilla, desencadeou uma ardente polêmica, a partir da qual a liberdade de expressão, assim como a política de prêmios literários nacionais, seriam rigidamente regulamentadas pela esfera do poder político. Os cubanos não aceitam então que os membros estrangeiros do Comitê interfiram criticamente nos assuntos domésticos. Assim, Cortázar escreve ao amigo Roberto:

Alguna vez hablaremos tú y yo sobre ese traumatismo que se nota en algunos intelectuales y políticos cubanos frente a los “compañeros de ruta” situados en el extranjero; una vez más creo que lo que tú dices en algún momento es muy justo (esos argentinos que conocí en La Habana y que se pasaban el día explicándoles a ustedes cómo había que hacer o defender la Revolución...), por otra parte creo que tú y otros compañeros tienen ahora la tendencia a meternos a todos en la misma bolsa, a insistir demasiado en eso de que vivimos en nuestras Arcadias y que desde allí vociferamos, etc; no es demasiado justo, sabes, y a veces me lleva incluso a ser injusto yo mismo y a preguntarme si entre ustedes ese punto de vista no es, de alguna manera, una forma demasiado cómoda de hacerse una buena conciencia.<sup>59</sup>

Cortázar já havia se manifestado como mediador entre Fernández Retamar e Vargas Llosa; este último foi um dos primeiros a rechaçar o radicalismo da esquerda que, diante da iminência da luta armada, desprezava a “*dolce vita*” dos exilados voluntários. Enquanto isso, Cortázar ponderava sobre a atitude dos cubanos e ao mesmo tempo tentava afirmar seus pontos de vista; tentava aproximar de Havana o mesmo Carlos Fuentes que não demoraria em aparecer em amena conversa com Rodríguez Monegal, no primeiro número de *Mundo Nuevo*. Ou mais tarde, quando já as posições de Vargas Llosa ou inclusive a sua própria criavam mais tensões do que coalisões com a parte cubana, tentou aproximar García Márquez do cenário da ilha, pensando sobre tudo na “repercusión que tendrá en el mundo gorileSCO que nos rodea”.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Carta de Julho Cortázar para RFR, Paris, 10 de dezembro de 1969. Em: *Casa de las Américas*, n. 145-146, julho-outubro de 1984, p. 102.

<sup>60</sup> Carta de Julho Cortázar para RFR, Saignon, 16 de agosto de 1970. Em: *Casa de las Américas*, n. 145-146, julho-outubro de 1984, p. 109.

Graças a uma ampla difusão em numerosos centros culturais, a revista foi um espaço importante para a coesão política e a colaboração internacional, transformando a esquerda intelectual em uma “frente única” de apoio à revolução, que funcionava como meio de agitação e propaganda. Entre suas prioridades, *Casa* assumiu a divulgação das transformações revolucionárias na cultura, apresentando-as como exemplos para todos os países da região. Em idêntica proporção, a linha plural (estética e teórica) dos primeiros cinco anos foi mingando em benefício do enfoque político.

A seção “Al pie de la letra”, que durante a primeira fase apareceu de forma irregular sob a rubrica “Revistas y días”, transformou-se, a partir do número 30, em uma das seções mais importantes da publicação havaneira. Ali pode-se intuir qual foi o lugar da revista no âmbito latino-americano e europeu dos sessenta, mas também permite pensar como outras revistas eram lidas a partir do espaço político cubano, quais notícias resenhavam, de que modo a revista permanentemente construía uma identidade a partir de um olhar intelectual localizado fora do cenário cubano. “Al pie...” avalia, critica, comenta, resenha, declara, nega, afirma, ataca, defende; desliza seu olhar severo, seu gesto alegre, dinâmico e combativo sobre indivíduos, grupos, países e revistas que, em conjunto, fazem da América Latina uma paisagem intelectual que se sabe dividida, mas se quer unida. Sempre no centro, a ilha protagoniza as mais encarniçadas batalhas ideológicas. Desse modo, o debate desloca-se também para as páginas do fundo, para “o pátio da casa”, como para discutir “em família” os eventos que embaçavam a imagem da revolução. O título “Al pie de la letra” sugere veracidade, objetividade, rigor, distanciamento, mas também mostra o modo com que a revista se vale de discursos similares aos dela para mostrar que existe um consenso sobre as posições políticas da esquerda (ver Quadro Resumo em Anexos). Tradicionalmente, “Al pie...” foi uma das seções mais lidas da revista, o que se pode inferir da variedade e brevidade de suas notas, da agudeza bem humorada de seus títulos. Ela mostra, por outro lado, a sintonia entre zonas específicas da atualidade político-cultural e os conteúdos da revista, além de nos dizer como a instituição se abre ou se fecha ao mundo.

Os números temáticos preparados durante essa época são o resultado da busca institucional de um caráter mais político e latino-americano: o Terceiro Mundo, o



antiimperialismo, a nova literatura do continente, os mestres literários, os heróis, a história cubana, as conquistas da revolução forjaram as capas e colmaram os índices da publicação.<sup>61</sup>

### *Um novo formato para a História*

Os editoriais também recortam e resenham a temporalidade do espaço cultural e estabelecem vínculos políticos com a história recente; configuram o espaço em que a voz institucional e hegemônica anuncia decisões adotadas “coletivamente”, e oferece uma versão da história da revolução para o contexto latino-americano dos anos sessenta, como modo de legitimar o projeto ideológico do governo cubano. Este recorte da história é destinado aos intelectuais de esquerda que apoiavam a revolução cubana, graças ao trabalho de propaganda e ao proselitismo desenvolvido por Casa de las Américas, não só através da revista, mas também através do prêmio literário e de outras atividades culturais, como mesas-redondas, ciclos de palestras, debates, exposições e edições de livros.

A imagem de Cuba que os editoriais constroem é fundamentalmente épica, política; e a linhagem intelectual que reivindicam é a do discurso sócio-histórico. Diante do bloqueio norte-americano, a ilha aparece condensada nas metáforas da estrela solitária e do farol continental. A revolução cubana e os povos da América Latina aparecem como heróis ou vítimas das agressões dos Estados Unidos, enquanto o governo norte-americano é apresentado como o principal responsável pelas injustiças e agressões aos povos latino-americanos. A ilha se destaca no interior de um cenário de logros educacionais e culturais, em luta permanente contra o imperialismo, dirigindo a política cultural e difundindo a nova literatura do continente. Seja qual for a perspectiva, a revolução aparece como líder do resto dos países<sup>62</sup>. O povo, por outro lado, ao ser identificado com a revolução, aparece como protagonista e depositário potencial

---

<sup>61</sup> n. 36-37, “África en América”; n. 39, “Nueva literatura uruguaya”; n. 40, “Desde la revolución veinte autores escriben”; n. 42, “Encuentro con Rubén Darío”; n. 45, “Situación del intelectual latinoamericano”; n. 46, “Che”; n. 50, “La guerra del 68”; n. 51-52, “Para la Revolución Cubana, en sus diez años”; n. 54, “Nuevos escritores venezolanos”; n. 58, “Del Primer Festival Panafricano de Cultura”; n. 59, “Lenin 1870-1970”; n. 62, “Para la mayor zafra de nuestra historia”; n. 63, “Vietnam 1970”; n. 64, “Literatura peruana, hoy”; n. 65-66, “Del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura”; n. 68, “Sobre cultura y revolución en la América Latina”; n. 69, “Chile”.

<sup>62</sup> Para Marc Angenot, o modo panfletário (sendo o modo que caracteriza estes editoriais) implica uma visão teatral, ao supor um drama de três personagens: a verdade, o enunciador e o adversário ou oponente. Nesta visão teatral, o enunciador posiciona-se face ao oponente e à verdade, como aquele que pretende afrontar a impostura, ou seja, o falso que ocupou o lugar do verdadeiro. Cfr. Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*. Paris, Payot, [1985]1995, p. 38.

dos impulsos que transformariam a realidade, mas também como vítima silenciada, que finalmente encontrou o caminho para sua independência.

Já no editorial do primeiro número, “Como haremos”, encontram-se cruzados os objetivos culturais e os políticos. A crença numa “concepción de la vida hispanoamericana” apresenta a unidade dos países através da língua (portanto, da literatura), mas esta união é vista como possível a partir da existência da revolução cubana; ela é o eixo estruturador de um discurso que combina os objetivos literários da revista com os políticos. “Como haremos” identifica o discurso literário e o histórico-político, partindo de uma lógica que parecia irrefutável: se a revolução é possível, a unidade latino-americana através da literatura também o é possível. Entretanto, a convivência do estético e do histórico-político não ocorrerá de maneira harmônica. Para manter a unidade em torno do projeto de exportar a revolução, a literatura é colocada a serviço da política; sua função é estender uma ponte entre a revolução e o resto dos países da América Latina. “Nuestro propósito”, declara o editorial, “es demostrar que la más bella y noble utopía: el sentido de nuestra vida, es una certidumbre, una realidad, una existencia. Como escritores esa es nuestra misión” (CA, 1: 3). Como se pode observar, nenhum programa de caráter estético é enunciado; em compensação, a idéia da mudança histórica e a necessidade de propagá-la aparece muito melhor definida. A partir deste editorial, em que a presença de Cuba na vida cultural hispano-americana aparece como o resultado de um fato histórico concreto, os números seguintes da revista irão ajustando gradativamente os objetivos da publicação: em primeiro lugar, criar vínculos com os países da América Latina, e depois intensificá-los (CA, 10: 1962); em seguida, estendê-los para todo o Terceiro Mundo (CA, 36-37: 1966).

Através da seqüência de acontecimentos históricos e políticos que os editoriais narram, é possível reconstruir a zona de relações políticas e culturais de Cuba, tanto com os Estados Unidos quanto com os países da América Latina. Em todos, a revolução ocupa um lugar central, ao servir de guia e estímulo para a luta. Os principais acontecimentos que os editoriais narram são:

*1960: Conferencia da OEA em Costa Rica (CA, 2).* Intitulado “San José y la traición”, este editorial é uma denúncia da Sétima Conferência da Organização dos Estados Americanos, na qual se tentou condenar Cuba e a Reforma Agrária. A ilha aparece como a única representante legítima dos interesses dos povos, cuja existência lhes revela a verdade sobre seus governos. A partir deste fato, a revista implementa um modo panfletário de narrar a história latino-americana contemporânea, e estabelece os pontos extremos para a polarização

do mundo. Ao falar da “Revolução Americana”, a geografia se politiza e a topografia se metaforiza: a Cordilheira dos Andes é vista como uma enorme Sierra Maestra, que é o nome das montanhas onde os guerrilheiros cubanos combateram até janeiro de 1959. À “unidade sinistra” dos representantes da OEA opõe-se a unidade política dos povos guiados por Cuba: “Diariamente el argentino, el mexicano, el chileno, comprenden que el futuro de Cuba es su propio futuro” (p. 6).

1964: *Expulsão de Cuba da OEA (CA, 26)*. Durante a Nona Conferência da Organização dos Estados Americanos, em julho daquele ano em Punta del Este, Uruguai, os países latino-americanos participantes, com exceção do México, romperam relações com Cuba, reforçando assim o bloqueio econômico já imposto pelos Estados Unidos, e levando a revolução para o isolamento político. Este fato aparece registrado no editorial “Nuestra respuesta”.<sup>63</sup> Este texto apela novamente à “concepção da vida hispano-americana” manifesta no editorial “Como haremos”, isto é, língua e cultura aparecem como suportes simbólicos da unidade continental, num momento em que a revolução cubana, líder no avanço da Utopia entre os povos do continente, via-se excluída da vida política latino-americana.

Na retórica do editorial, a literatura aparece como resposta ao bloqueio, e como gesto de independência cultural diante dos Estados Unidos e os governos que os apoiavam. Ao se desfazerem os vínculos políticos oficiais, reforçaram-se os culturais. Mais uma vez destaca-se o lugar principal do povo como aliado da revolução, especificamente o povo uruguaio, país onde havia ocorrido a conferência. “Cuba es y seguirá siendo una parte de América Latina”, declara o editorial, “pues a ella está ligada por sus orígenes, su formación, su lengua, su desarrollo cultural, por su esfuerzo de liberación y de justicia. Estamos y continuaremos dentro de la comunidad latinoamericana, de esta parte «nuestra» de América, tal como la concibiera Martí” (CA, 26: 2). Esta é a primeira vez que a revista apresenta a definição de “nuestra América”, autorizada pelo discurso martiano, e usada para dar continuidade e consistência histórica ao projeto de unidade continental.

1965: *Intervenção militar dos Estados Unidos em Santo Domingo (CA, 31)*. Com este editorial, que a exemplo da maioria dos apresentados a partir desta data não tem título, define-se o caráter antiimperialista da revista, e portanto da revolução e dos intelectuais cubanos, que

---

<sup>63</sup> Segundo Antón Arrufat, na época diretor de *Casa*, este editorial foi preparado pelo crítico uruguaio Angel Rama, que também organizou toda a edição, hoje considerada um documento literário de valor histórico, uma vez que apresenta pela primeira vez um conjunto representativo do novo romance latino-americano. Cfr. Nadia Lie, *Transición y transacción. La revista Casa de las Américas (1960-1976)*. USA / Leuven: Hispamérica / Leuven University Press, 1996.

assumem sua condição de aliados e propagandistas dos povos, preparados para enfrentar os Estados Unidos: “A nosotros, y sobre todo a nosotros, nos corresponde echarlo por tierra” (CA, 31: 3).

1966: *Primeira Conferência Tricontinental (CA, 34)*. Diante das agressões dos Estados Unidos em Santo Domingo e no Vietnã, a política exterior de Cuba estende sua unidade para outros continentes, buscando na condição de povos subdesenvolvidos economicamente o elemento de união contra o imperialismo. Esta nova política legitima-se no discurso através das vozes de José Martí e de Franz Fanon. A denúncia que este último faz do colonialismo francês é apresentada como o ponto de união entre África e América.

1967: *Prisão do jornalista francês Régis Debray (CA, 43)*. Debray havia sido acusado pelo governo da Bolívia de colaborar com a guerrilha de Che Guevara, convertendo-se assim num dos casos políticos que *Casa de las Américas* torna público e defende. O conselho editorial chegou inclusive a publicar uma declaração na qual exige sua libertação. A prisão do francês e seus pontos de vista polêmicos sobre a estratégia da luta armada serviram para dar visibilidade aos “focos” guerrilheiros do continente, e criaram expectativas sobre a iminência da revolução latino-americana.

1967: *Primeira reunião da OLAS (Organização Latino-americana de Solidariedade) (CA, 44)*. Esta reunião já havia sido anunciada no número 43; trata-se de uma proposta de união política face ao imperialismo, e de apoio à luta guerrilheira. No editorial, encomenda-se aos delegados do evento a consolidação e impulso “de la segunda y definitiva independencia de nuestra América, iniciada el 26 de julio de 1953...” Esta nova leitura da história cubana é latino-americana remonta a liderança da revolução à ação armada de 1953 (o ataque ao quartel Moncada). Fundou-se assim uma tradição, que no editorial dedicado a avaliar os resultados desta reunião finalmente se desloca para as guerras de independência do século XIX. A revolução cubana aparece então como o “sonho” realizado dos ideais de José Martí e Simon Bolívar.

1968: *Congresso Cultural de Havana (CA, 47)*. Este evento congregou intelectuais de todos os continentes, e seu objetivo principal foi mostrar a popularidade da revolução no plano internacional, assim como reforçar os laços entre a cultura e o engajamento político, ao permitir que os artistas e escritores se expressassem num clima de liberdade. Por outro lado, a morte de Che Guevara (anunciada no número 45) e de outros líderes guerrilheiros havia provocado certo ceticismo quanto às possibilidades de sucesso deste tipo de luta, o que fez necessário um novo esforço de legitimação da épica revolucionária. Este congresso foi, mais

do que cultural, uma reunião política, em que a arte foi valorizada na medida em que se colocou a serviço da luta antiimperialista, e o artista foi considerado como intelectual cuja função principal seria a de garantir a centralidade política e histórica dos países “laterais” por meio da criação de uma frente única de apoio; esta, exatamente três anos mais tarde, com o acontecimento do caso Padilla, não tardaria em desarticular-se.

Outros acontecimentos importantes são apresentados nos editoriais sob a forma de notas breves; nestas, a moderação do discurso panfletário indica que se trata de acontecimentos que o governo cubano conta como resultados positivos do esforço coletivo, como provas concretas da busca da Utopia. Nesses fatos, os oponentes foram derrotados e, conseqüentemente, vive-se um clima de entusiasmo, de unidade e de heroísmo. Passam, portanto, a ser tratados amplamente fora dos editoriais. Por outro lado, trata-se de fatos ocorridos em 1961, ainda na fase inicial da revolução e da própria revista: a invasão da Baía dos Porcos (sem editorial), a Campanha de Alfabetização e o Primeiro Congresso de Escritores e Artistas refletem nas suas respectivas notas esse clima de otimismo. O editorial do número 9, dedicado ao Ano da Educação e à Campanha de Alfabetização, declara: “Esta revista [...] se propone reflejar las actividades culturales que han alcanzado mayores logros durante ese período y al propio tiempo, destacar el trabajo de alfabetización”. Já em nota do número 8 comenta a respeito do congresso de escritores: “se desarrolló en un plano de entusiasmo y verdadera unidad de todos los intelectuales y artistas cubanos” (CA, 9: 2).

O número duplo 51-52 de 1969 comemora os primeiros dez anos da revolução, ao qual a revista dedica um editorial extenso, assinado pelo Conselho de Direção de Casa de las Américas, fazendo um balanço do trabalho desenvolvido no plano político e cultural. Este editorial reflete sobre os acontecimentos que os próprios editoriais foram narrando durante toda uma década, e que expressam tanto a posição dos intelectuais quanto da revolução diante da política dos Estados Unidos, e dos grupos de artistas e escritores que não se centraram nas pautas ideológicas traçadas pela esquerda cubana.

No plano discursivo, os editoriais inscrevem-se dentro da chamada literatura de combate, e se conformam como um traço do projeto ideológico da revolução. Trata-se de textos capazes de transmitir uma verdade oculta, assim como os valores revolucionários, aos quais tanto o povo como os intelectuais poderiam ter acesso; eles se apresentam como reações espontâneas dos intelectuais e do povo, diante das agressões imperialistas e das injustiças dos governos latino-americanos. A nota editorial do número 38, por exemplo, denuncia a intervenção dos Estados Unidos na América Latina através da política dos governos ditatoriais

da Argentina e do Brasil, e através de uma nova política cultural estadunidense que implementava o uso de recursos financeiros para contrarrestar o avanço ideológico de revolução. Dada a situação, *Casa* faz uma chamada aos intelectuais para que eles não colaborassem com tal política, alertando-os sobre a maneira com que seriam estafados em sua boa fé:

Es cada día más difícil encontrar intelectuales que hagan, como años atrás, el elogio abierto de la espada. En cambio, es todavía posible la censura explícita o implícita de la revolución. Los imperialistas se han lanzado con violencia y método a auspiciar esta actitud. A los venales entre quienes consideran proclive a este juego, les envían simplemente sus dineros, justificados con revistas o ediciones. A los otros les hacen llegar premios y cargos, halagos baratos y halagos menos baratos. A los primeros hay que combatirlos; a los segundos, hacerles ver la trampa que se les prepara, en la seguridad de que permanecerán fieles a su historia y a nuestras tierras.

O elemento retórico mais utilizado é a invectiva, como reação aos fatos políticos ou históricos de transcendência escandalosa, pela repercussão que eles têm em diversas partes do mundo. O editorial do número 31 apresenta a invasão norte-americana em Santo Domingo como uma “fechoría continental” do “mascavidrios del continente”, à qual se soma a “agresión extracontinental” ao Vietnã. Os governos da América Latina são vistos como “lacayos” e “judas”, enquanto o povo é “víctima da ignominia” de “conducta inquebrantable”. Ao mesmo tempo, isto serve para que nos editoriais se reforce a imagem de injustiça que impera em todo o Terceiro Mundo. Trata-se de uma retórica cheia de metáforas e lugares comuns do gênero panfletário, com a qual se julgam pessoas e fatos. O oponente encontra-se permanentemente presente no discurso, mas ele é dominado por esta retórica, sem espaço para se fazer audível. Assim, a reunião da O.E.A em Punta del Este é contraposta à luta guerrilheira de Che Guevara. A toda uma organização (“melancólico cónclave”) a revista opõe um líder de massas (“el gran comandante del pueblo” e seu “extraordinario mensaje”). Esta é também uma técnica do desprezo formulada a partir de oposições semânticas que garantem a posse da verdade ou, quando menos, da razão. À política “de la traición y el sometimiento” (atitude passiva dos governos) a revista opõe “la de la rebeldía varonil” (atitude viril, fálica, de Che Guevara e de todos os guerrilheiros); à “violência opressora”, a “violência revolucionária”.

Na primeira fase de *Casa*, que compreende os primeiros cinco anos (1960-1965), a presença de editoriais é escassa e permite entrever, por um lado, a ausência de um controle institucional absolutamente rígido, que a partir de 1966 abriria o espaço para um discurso profundamente antiimperialista e engajado com a utopia latino-americanista da revolução continental; assim, os próprios acontecimentos que a revista focaliza nos editoriais anunciam uma mudança radical das estratégias discursivas. Por outro lado, a reduzida presença da voz

institucional durante os primeiros cinco anos é um sintoma do momento em que a própria revolução se transformava, sem adotar ainda políticas de punição mais radicais, quanto à relação dos intelectuais com o poder revolucionário.

A partir do momento em que ocorre uma mudança na redação da revista, e Roberto Fernández Retamar começa a dirigi-la (n. 30, outubro de 1965), seus editoriais tornam-se permanentes e adquirem como traço de estilo o tom panfletário característico da retórica política. A literatura passa a ocupar um segundo plano, e quando aparece nos editoriais é sempre em função de legitimar um discurso político da história, no qual a ilha atua como protagonista e guia de todos os povos do Terceiro Mundo.

Para encerrar esta primeira parte é pertinente ressaltar que *Casa e Mundo Nuevo* dão continuidade à idade de ouro das revistas culturais latino-americanas da segunda metade do século XX. Impulsionadas pelo impacto da revolução cubana sobre as forças progressistas do continente, publicações jovens de diversos países estimularam a discussão política e ideológica e, guiadas pelo modelo cubano, propuseram-se a reescrever a estética do realismo por meio da criação de uma poética revolucionária. A revista *Casa* ofereceu seu espaço como o lugar de reunião da epifania revolucionária e da intelectualidade. Esta última tentou criar um “corpo de doutrina”; exibiu como documentos a voz dos líderes revolucionários Fidel Castro e Ernesto Guevara, e do “padre fundador” José Martí (Quintero, 2002), cujo pensamento converteu-se no eixo político sobre o qual a revista ensaiou uma nova interpretação da identidade latino-americana. A revolução cubana foi o cenário a partir do qual se incentivou a emergência de uma ideologia fortemente antiimperialista, que no plano ideológico dedicou-se a combater a visão colonial da América Latina.

Sob esse signo, a década de sessenta viu crescer sua lista de publicações culturais, inaugurando uma fase de intenso debate e de constantes novidades. Apesar de a formação literária dos realizadores de *Casa* estar presente na sua sintaxe, o fato de ser a publicação de uma instituição revolucionária a leva a atualizar, em um novo espaço latino-americano, uma certa tradição de revistas que se constituem em plataformas ideológicas de grupos políticos. Basta revisar um pouco os temários que a sustentam para verificar quanto contribuiu para a radicalização de um setor intelectual do movimento da esquerda que, inspirado no sucesso da luta armada em Cuba, acreditou poder alcançar transformações semelhantes em outros países. No ardor da Guerra Fria, contudo, *Casa* atçou como nunca a exclusão política e estética dos

intelectuais que por diferentes motivos buscaram formas de associação e de expressão independentes da centralidade cubana, paralelas ao estilo cultural hegemônico reivindicado pela revista. Essas novas formas de associação e de expressão materializaram-se em congressos (Gênova, 1965; México, 1967), cujas propostas de organizar-se em uma Comunidade Latino-americana de Escritores contribuiria a “desfocar” o proselitismo ideológico e estético realizado a partir de Havana. No congresso do México, a posição adotada pelos participantes cubanos bloqueou o sucesso da proposta e provocou cisões profundas entre os escritores latino-americanos (Ver Quadro Resumo em Anexos).

*Casa* não só se impôs como líder da esquerda intelectual revolucionária da América Latina, como também se propôs a fragmentar a moralidade dos escritores e artistas de ideologia liberal. Conseqüentemente, eles traçaram uma nova estratégia que contivesse a influência e a pressão da esquerda militante sobre outros setores ideológicos da intelectualidade. Isto se concretizou com a decisão do CLC de renovar seu catálogo de revistas culturais, desenhando um novo discurso para os espaços latino-americanos de maior impacto político, que permitisse captar, através de um estilo dinâmico e da higiene discursiva, a atenção das elites universitárias e dos escritores mais prestigiosos do momento.

Se do ponto de vista cultural o latino-americanismo que *Casa* e *Mundo Nuevo* difundem se apresenta como uma força ideológica que através da língua reúne as grandes vozes da literatura, do ponto de vista político e econômico o latino-americanismo mostra-se como um mito terceiro-mundista que com o decorrer dos anos se revelará inviável, primeiramente pelo fracasso das guerrilhas, e depois pelo alcance efetivamente limitado que a revolução cubana conseguiu no seu objetivo de exportar o socialismo ou, segundo o programa guevarista, de criar muitos Vietnãs. O latino-americanismo opera a partir de Cuba, da revolução, que funciona como “motor impulsor” de uma plataforma de transações continentais. A circulação da ideologia revolucionária ocorre através da exportação de ideologemas<sup>64</sup>, e da receptação das adesões a esses ideologemas. *Casa* lança idéias políticas enquanto importa uma grande quantidade de textos literários que já incorporaram o estilo discursivo revolucionário. Portanto,

---

<sup>64</sup> Para a definição de “ideologema” seguimos Angenot, que se refere a “toute maxime, sous-jacente à un énoncé, dont le sujet logique circonscrit un champ de pertinence particulier (que ce soit «la valeur morale», «le Juif», «la misión de la France» ou «l’instinct maternel»). Ces sujets, dépourvus de réalité substantielle, ne sont que des êtres idéologiques déterminés et définis uniquement par l’ensemble des maximes isotopes où le système idéologique leur permet de prendre place. Leur statut opinable s’identifie à la confirmation d’une représentation sociales qu’ils permettent d’opérer”, *op. cit.*, p. 179.



a produção literária é representativa de todos os países da América Latina, mas não de todas as estéticas.

*Mundo Nuevo* apresenta-se então como alternativa à hegemonia de um modelo de intelectual engajado com a revolução, terceiro-mundista e antiimperialista, que tentou reunir harmoniosamente em um mesmo indivíduo o homem de ação e o homem de idéias. Para Rodríguez Monegal, a literatura latino-americana atuaria como representatividade diante da cultura européia, com o que “usurparia” o lugar da enunciação e o tornaria representativo de uma idéia de cultura que o inscreve na tradição liberal. Enquanto que sob a direção de Fernández Retamar o enfoque literário de *Casa* segue a orientação do engajamento, e a literatura começa a ser analisada como um fenômeno primeiramente ideológico, *Mundo Nuevo* vê a prevalência da renovação estética como um fenômeno da linguagem. Já o cosmopolitismo da primeira fase de *Mundo Nuevo*, a partir do espaço geográfico em que se localiza, desenvolve sua proposta de separar os espaços literários dos espaços políticos. A visão que *Mundo Nuevo* oferece da América Latina nessa primeira fase é a de um continente submetido pela mediocridade dos governantes, pela mentalidade colonial. Ela defende a idéia de tratar-se de um continente do qual é preciso sair para poder ver o seu lado oculto, o lado que estimula a criação, e nessa defesa exprime também a necessidade de exercer a crítica.

Para *Mundo Nuevo*, a América Latina é a protagonista de uma mudança literária, enquanto que para *Casa*, é a gestora de uma transformação social e política. Para a revista cubana, a América Latina é um continente rebelde, o sementeiro da vanguarda, havendo muito o que se mudar do ponto de vista social. *Mundo Nuevo*, distintamente, interessa-se pelas mudanças culturais em sua primeira fase.

É esse mesmo enfoque que predominará durante os anos de enfrentamento entre *Mundo Nuevo* sob a direção de Rodríguez Monegal (1966-1968) e *Casa* até 1971, data em que a primeira desaparece e a segunda entra em uma fase de descrédito dentro do campo intelectual latino-americano, em virtude do escândalo provocado pelo caso Padilla, da dissolução do Comitê de colaboração e da ruptura pública de Fidel Castro com a “frente única”.

A trajetória discursiva em que *Casa* dialoga e se insere na cultura faz o percurso do mundial ao continental, e por último, ao nacional. É uma projeção para dentro que revela tensão com o exterior, quebra dos contatos e uma política cultural voltada para a defesa dos interesses nacionais da revolução. Trata-se também de um processo de legitimação do particular com um matiz político acentuado, além de uma maneira característica de interpretar e mostrar aos países da América Latina, que se deve destacar unicamente os discursos que

possam resultar úteis na realização do projeto continental. É a visão contrária à de Rodríguez Monegal, que pretende fazer o percurso em sentido inverso, através da literatura. Fernández Retamar defende a centralidade da palavra latino-americana e sugere uma interpretação do novo romance como produto do contexto histórico latino-americano, como uma resposta política aos Estados Unidos; Rodríguez Monegal, em contraste, observa-a como herdeira da moderna literatura estadunidense (Melville, Faulkner, James, Hemingway) e como uma visão americana particular. A maneira como ambas as revistas combinam esses discursos e os privilegiam, produz efeitos encontrados no interior do campo intelectual latino-americano.

O primeiro número de *Mundo Nuevo* começa com uma entrevista de Rodríguez Monegal ao mexicano Carlos Fuentes, “Situación del escritor en América Latina”, que é uma troca de idéias entre poesia e racionalidade, entre crítica e ficção. Significativamente, a intenção da entrevista não é apenas debater sobre a situação do escritor do continente, mas também promover o mais recente romance de Fuentes, *Cambio de piel*, que seria publicado primeiro em inglês na casa Farrar & Strauss. De certa forma, ambos os interesses conciliam-se, na medida em que ao trabalho de promoção une-se o interesse de Rodríguez Monegal em destacar o específico mexicano no romance de Fuentes: o fundo mítico revelado pelos atos cerimoniais e pelo sacrifício, sob a ficcionalização da contemporaneidade. Segundo o autor de *Cambio de piel*, os dois fatores que impulsionaram o surgimento do novo romance latino-americano foram, de um lado, a separação dos intelectuais e do poder, ou seja, a autonomização do campo literário, e de outro, a consciência que esses intelectuais têm da contemporaneidade, de ter quebrado “el cerco latinoamericano de lo «académico», lo «culto», lo de «buen gusto»”:

estamos tan sometidos como cualquier gringo o francés al mundo de las competencias y los símbolos de status, al mundo de las luces de neón y los Sears-Roebuck y las lavadoras automáticas y las películas de James Bond y los tarros de sopa Campbell. Murió la Graciosa Epifanía del Arte. Vivimos en sociedades modernas, maltratadas, inundadas de objetos, de mitos y aspiraciones de plástico y aluminio, y tenemos que encontrar los procedimientos, las respuestas, al nivel de esa realidad: tenemos que encontrar las nuevas tensiones, a partir del Chicle Wrigley's y la telenovela y el frug y el bolero y “Los muchachos de antes no usaban gomina” (MN, 1966: 14).

O próprio Fuentes, porém, admite: vive-se uma modernidade apócrifa, e as “correspondências reais” com a cultura européia e estadunidense existem na medida em que os intelectuais, em plena época de revoluções políticas e sociais (portanto moderna em outro sentido), negam o maniqueísmo local e constroem a literatura do continente a partir do espaço

moderno do “outro”, e com boa parte do capital simbólico do “outro”. Rodríguez Monegal e Fuentes lêem o México com as categorias estéticas do *pop* e do *camp*, e concordam em que “una literatura existe y va adelante gracias a sus emigrados”. Com isso, é o seu lado cosmopolita que permite “no debilitarnos en el aislamiento [...] y encontrar toda una serie de correspondencias y de afirmaciones en las relaciones abiertas de la cultura” (MN, 1966: 8-9). O lugar da enunciação em Fuentes e Rodríguez Monegal é o espaço europeu. Assim como Darío, Martí, Borges, Neruda, Cortázar, García Márquez, Carpentier, eles também são emigrados com os quais a queixa de Alfonso Reyes, “chegamos sempre com cem anos de atraso a banquete da civilização”, esvai-se.

Fuentes agrega que “hoy el problema [...] es que vivimos en países donde todo está por decirse, pero también donde está por descubrirse cómo decir ese todo” (MN, 1966: 17). Essa não era um problema novo para os escritores, pois cada época exige a renovação da linguagem em formas que se correspondam com a realidade social. Essa vontade totalizadora e de apreensão exercida a partir de fora é uma questão estética que nunca encontrará uma forma definitiva, mas que nos anos sessenta na América Latina constituiu uma saída imediata para os intelectuais diante da frustração que o próprio Reyes manifestou nos anos iniciais do século XX, quando falou de nosso tradicional “retraso” com relação à modernidade. Para Rodríguez Monegal urgia abandonar a idéia “anticuada pero muy anticuada, muy apocalíptica, de un disyuntiva entre la palabra y la acción”, já que “la acción de un escritor está en sus palabras” (Fuentes, 1966: 20). Contrária à idéia de construir uma literatura que apresentasse a América Latina como um projeto moderno a partir da cultura, e não da política, no editorial do número 32, *Casa* expressa uma outra visão:

Una frase alarmante de Darío, prediciendo que “tantos millones de hombres hablaremos inglés”, es efectivamente retomada en forma negativa y completada: “tantos millones de hombres no hablaremos inglés, sino el idioma de Bolívar, de Juárez, de Martí, de Zapata, de Sandino, de Fidel, del Che, de los guerrilleros, de los trabajadores, de los intelectuales que han decidido permanecer fieles frente a cualquier agresión que se autorice a sí mismo el último imperio (CA, 32: 2)

Nesta citação, a língua (literatura) aparece como subproduto da linguagem (política); o panfleto é oposto e sobreposto ao literário; a luta pelo controle da palavra opõe política e cultura, cosmopolitismo e defesa dos valores nacionais. Aos olhos da esquerda intelectual na América Latina, a cultura assume uma posição elitista, enquanto a política apeia ao popular. A política discute a supremacia da cultura, mas ao mesmo tempo sabe que “tecnicamente” o

intelectual domina a palavra, é capaz de formar estados de opinião, e por isso seu poder de convocação não precisa apelar à violência.

Desse modo, a distribuição destas publicações no campo das idéias poderia ser considerada diametralmente oposta. Durante os cinco anos de “convivência” com *Mundo Nuevo*, *Casa* foi muito mais representativa das expectativas intelectuais latino-americanas, tendo como vantagem temporal o fato de haver sido fundada numa época em que o intelectual legítimo era o intelectual de esquerda. Por esse motivo, os escritores com posições incompatíveis com a revolução ou divergentes dela passam a colaborar com *Mundo Nuevo*. Daí, sua oposição se explica pelas características dos grupos que elas expressam.

## Parte II. A polêmica *Casa / Mundo Nuevo*

Haydée Santamaría considerava a revista *Casa* “difícil de hacer porque es literaria y no deja de ser política”. “Pero creo”, dizia, “que una de sus características es que no le tememos a la polémica. Después de todo, la polémica nos sirve para medir nuestras fuerzas” (Sarusky, 1988: 6). A polêmica<sup>1</sup> parece ter sido, para Haydée, a medida discursiva do poder; sua concepção guerreira da palavra é o ar de família, o traço de caráter que aproximava a revista da revolução. A imagem de *Casa* como gestora de debates era, no contexto político dos anos sessenta, um valor conotado positivamente pela esquerda. Optar pelo enfrentamento ideológico trouxe-lhe não poucas provas de união e de consenso, ao instaurar como prática novos modos de calcular e mostrar o peso das adesões contra o liberalismo, o anticomunismo, o imperialismo. Mais do que uma característica, assumir a crítica e o debate parecia ser o eixo que perpetuava sua centralidade. E para medir as forças, o fundamental era estabelecer, em lugar do diálogo, uma espécie de versão letrada da luta armada. A agressão lexical, a atitude de alerta e a permanente combatividade diante do oponente, incrementaram as diferenças e transformaram seus protagonistas em (re)produtores de repertórios ideológicos que pareciam não ter cabido no único lugar possível para a convivência intelectual: o espaço letrado latino americano.

O desejo de “preencher” o continente com olhares regidos pela exclusividade dos seus enfoques (a necessidade de impor o moderno através de um gesto épico, ou o projeto melancólico de manter um universo literário desengajado do político), rotularam *Casa / Mundo Nuevo* com os selos do engajamento revolucionário e da autonomia intelectual. *Casa* encontrou na polêmica uma forma de ocupar o território alheio com suas próprias mensagens de fazê-los circular à beira do escândalo, sem que os principais protagonistas parecessem envolvidos de maneira pessoal. Esse é o estilo Guerra Fria de discursar, forçar, fazer proselitismo, alçar triunfos.

A discussão entre os diretores de ambas as revistas estendeu-se com intensidade pelos índices e temários; ocorreu em um contexto de instabilidade ideológica, marcado pelo auge dos movimentos guerrilheiros e suas tensões com os partidos comunistas, bem como pela

---

<sup>1</sup> Junto com a sátira e o panfleto, a polêmica é uma das formas do discurso agônico; ela pressupõe a existência de um contra-discurso com uma dupla estratégia: de um lado demonstrar uma tese, e de outro refutar a do adversário. Cfr. Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot [1985] 1995.

proliferação de regimes militares, além da presença militar dos Estados Unidos nos países da região. A invasão à República Dominicana e os programas de pesquisa financiados por fundações estadunidenses encontram-se entre os fatos mais escandalosos e repudiados da época. “Camelot”, “Numismático”, “Simpático” são os nomes de alguns dos projetos sociológicos colocados em prática no período. Nessas circunstâncias políticas, a intelectualidade de esquerda organizava-se em torno de revistas que seguiam o modelo discursivo de *Casa* e que além disso se inspiravam em formas enunciativas idênticas, como o gênero epistolar e as enquetes<sup>2</sup>. Ela também foi favorecida por uma engrenagem editorial dinâmica (Sudamericana, Emecé, na Argentina; Fondo de Cultura Económica, no México) que se nutria de manuscritos jovens; foi estimulada pelos novos prêmios literários (Casa e Sei Barral satisfaziam as ambições) e por um novo estilo de fazer crítica literária. Por outro lado, os grupos intelectuais (*Sur*, *Orígenes*) que nas décadas anteriores impuseram um gosto e um modelo de escritura baseados no cosmopolitismo, ou na separação entre cultura e política, foram “afastados”, diante do interesse dos jovens escritores por refletir e participar do cotidiano revolucionário.

---

<sup>2</sup> Bastaria revisar os gêneros e os conteúdos de *La Rosa Blindada*, para constatar sua função de coadjuvante na difusão das mensagens lançadas por *Casa*. Exatamente no mesmo número em que a revista argentina publicou as primeiras cartas trocadas entre RFR e ERM, *La Rosa Blindada* publicou o seguinte material: Régis Debray, “América Latina: problemas de estrategia revolucionaria”; Moc Vien, “¿Quién vencerá en Vietnam?; Estela Canto, “Un revolucionario”; Horacio N. Casal, “El gordo”; Juana Bignozzi, “Poemas”; Isaac Babel, “Opiniones”; Gorki, Budienny, Vishnevski, “Polémica”; Marcelo Ravoni, “Venezuela: intelectuales en armas”; Debray, Maspero, “El papel de los intelectuales en la liberación nacional”; Gorriarena, Broullon, Noé, Aguirrezabala, “Encuesta plástica”; Fidel Castro, “Carta a U-Thant”.

## O ataque a *Mundo Nuevo*

O antecedente imediato aos desentendimentos entre os diretores de *Casa* e *Mundo Nuevo* pode ser localizado no Congresso de Gênova, janeiro de 1965. Ali, teve lugar um primeiro contato entre ambos, algo que Angel Rama tentou desativar. Ao interrogá-lo acerca da presença de escritores cubanos na revista do ILARI, Fernández Retamar evita valorar o peso das colaborações dos exilados, e no seu lugar refere-se à “falta de presença” de escritores cubanos em *Mundo Nuevo*,

por considerarla una revista que había sido proyectada desde una perspectiva hostil a la revolución cubana, cosa sobre la que me había advertido muy tempranamente Ángel Rama, cuando en enero de 1965 en Génova una institución que ya no existe que se llamó *Columbianum* organizó un famoso congreso de escritores latinoamericanos junto con otros congresos [...] Cuando se celebró este congreso, recuerdo que Emir Rodríguez Monegal nos invitó a almorzar o a cenar a Cintio Vitier y a mí para hablarnos del proyecto de la revista. Yo no sabía nada sobre el particular, yo apreciaba la obra crítica de Emir Rodríguez Monegal [...] Desconocía las malas relaciones entre él y Rama, no estaba al tanto de los detalles. Después de este almuerzo o cena Rama, enterado de ello, me desmintió sobre –podemos decir contra- Emir, un poco para mi sorpresa, pues yo desconocía las malas intenciones, que no eran sólo malas relaciones personales, sino también de orientación ideológica. Y así fue que vine a tener una idea de lo que era el proyecto de esa revista.<sup>3</sup>

O que interessa ressaltar nessa citação é a necessidade que Fernández Retamar tem de precisar o contexto e as circunstâncias gerais em que começou sua breve relação com Rodríguez Monegal que, segundo seu testemunho, nasceu marcada pela suspeita. De volta para a ilha, o cubano é nomeado diretor de *Casa*, e Rodríguez Monegal, cujos contatos com o CLC precediam em muito tempo esse encontro, tampouco tardaria em colocar em funcionamento seu projeto editorial. Por outro lado, as polêmicas de Rama com Rodríguez Monegal, até aquela data localizadas no âmbito montevidense, a partir de então seriam expostas diante dos refletores da opinião latino-americana. Já não se tratava de debater a partir do âmbito local, mas de amplificar as discussões (relações intelectuais, modelos críticos, e respectivas heranças políticas) para um nível continental. A agilidade com que Rama “mina” o entendimento entre seu oponente e os cubanos, como veremos mais adiante, mostra sua determinação em não dividir com Rodríguez Monegal a centralidade extra-provinciana, que Cuba lhe garantia.

Desse primeiro contato surgiu um convite de Fernández Retamar para que Rodríguez Monegal colaborasse na revista cubana e para que participasse como jurado no Prêmio Casa de

---

<sup>3</sup> Idalia Morejón Arnaiz e Iriemar Chiampi, “Entrevista a Roberto Fernández Retamar” (inédita), São Paulo – Cienfuegos, Cuba, janeiro de 2003 (ver Anexos).

1966. Em abril de 1965, ele escreve ao uruguaio uma breve carta na qual expõe a nova orientação que *Casa* seguiria sob seu comando:

Tengo empeño en que podamos hacerla, cada vez más, una revista de ideas, con un amplio criterio intelectual que permita confrontar visiones variadas en el campo de la cultura americana, la cual vive hoy en Cuba, y en el continente nuestro, un momento de tanto interés. Considero desde luego de la mayor importancia poder contar con trabajos tuyos en esta revista que me complace poner a tu disposición.<sup>4</sup>

Depois de sete meses sem responder, Rodríguez Monegal reaparece, agora no México, no dia 1º de novembro de 1965, e comunica a Fernández Retamar seu novo projeto de revista, e tenta confirmar uma visita à Havana, com o claro objetivo de obter colaborações para *Mundo Nuevo*:

Una de esas cosas es la oferta de dirigir una revista literaria en París para América Latina. La he aceptado porque el grupo que me la ofrece (vinculado al Congreso por la Libertad de la Cultura pero no dependiente de él) me asegura toda la libertad de elección y orientación. Entre las cosas que he especificado con toda claridad, detreándolas, está la colaboración de intelectuales cubanos. Hay que erradicar definitivamente el *maccarthismo*. Aceptaron y creo que sería muy conveniente que yo visitara La Habana. Tú me habías dicho que podría ir como jurado de la Casa de las Américas. La idea me tienta aunque tal vez eso me exija demasiado tiempo y trabajo. Te ruego que me aclares estos puntos:

[...]

b) Qué posibilidades tendría de hablar con los distintos grupos, distintas revistas distintas personalidades importantes, en un plazo breve (una semana, por ejemplo).

Es fundamental para mí este enlace y creo que lo puede ser también para ustedes porque creo que esta revista va a ser una oportunidad para todos los que creemos en una cultura latinoamericana viva y de hoy [...]

Explicar ao cubano porque havia aceitado dirigir uma revista do CLC implicava saber que existia desconfiança sobre sua orientação política. Com isto, Rodríguez Monegal entrega sua palavra e seu prestígio como garantia; de certo modo, ele quer tranquilizar Fernández Retamar, pois prevê uma reação negativa de sua parte. O uruguaio apresenta-se como intelectual que, na margem oposta, defende um projeto cujo ponto de afinidade com a esquerda internacional (a luta contra os poderes redutores da liberdade intelectual) lhe permitiria concretizar seus planos. Assim, vale-se do tom enfático e do modo imperativo para provar a seu colega uma certa fidelidade afetiva, uma certa constância ética, um certo engajamento pessoal, em grande medida pensados para validar seu projeto e reduzir ao mínimo os contra-argumentos, que o diretor de *Casa* poderia esgrimir.

---

<sup>4</sup> Carta de RFR para ERM, 2 de abril de 1965. *Emir Rodríguez Monegal Papers (C0652): 1941-1985, bulk 1965-1968*. A Finding Aid Prepared by Rodolfo G. Aiello. Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University, 1995. Todas as citações desta correspondência que aparecerão ao longo do trabalho, pertencem à fonte mencionada.



Ao mesmo tempo, o futuro diretor de *Mundo Nuevo* apresenta-se com tal segurança, tão decidido não só a levar adiante sua empresa, mas também a obter a aceitação dos cubanos, que logo passa a organizar sua viagem a Havana, colocando Fernández Retamar em função dela. O diretor de *Casa* é interpelado como um colaborador *a priori*; Rodríguez Monegal adjudica-lhe funções de índole prática para garantir o sucesso da visita e da revista parisiense. Com esta primeira carta, Rodríguez Monegal propõe aos cubanos um negócio redondo: a troca intelectual baseada em relações pessoais que garantem uma ampla margem de legitimidade, e cujos resultados poderiam ser divididos em benefício da comunidade literária latino-americana.

Todavia adiantar-se no oferecimento do projeto à revista-guia da esquerda, um projeto que se apresenta a si mesmo como uma oportunidade e um credo, poderia ser interpretado como um modo de querer absorver ou direcionar o capital intelectual que sustentava a revista cubana, por parte da ilha. Diante do empenho em converter *Casa* em uma revista de idéias, *Mundo Nuevo* aparece então, já antes do seu surgimento, como rival e como ameaça. Quando Rodríguez Monegal a descreve como “uma oportunidade para todos os que acreditamos em uma cultura latino-americana viva e de hoje”, subjazem nessas palavras os vazios que ele encontrava na futura oponente. Sua pretensão de atualidade e de modernização logo sugere que o olhar seria outro, que a leitura seria outra, que a zona estética privilegiada seria outra. Trata-se, de certo modo, de uma pretensão de compensar ou completar aquilo que, no seu ponto de vista, não tinha sido realizado em Cuba. A “oportunidade” que a revista do uruguaio parece conceder à literatura e aos intelectuais demarca um território de letrados cuja identidade define-se pela unidade em torno do seu projeto. Empregando a primeira pessoa do plural (“para todos os que acreditamos...”), o crítico se estabelece como figura modelar de um credo estético, credo esse que não exclui os cubanos de *Casa*, mas que também não lhes ratifica a liderança. Ao pedir colaboração para sua revista, e convocar o diretor de *Casa* para trabalhar em função dela, e ao facilitar-lhe contatos com os escritores, Rodríguez Monegal está invadindo o centro que institui, organiza, controla e difunde para o resto do continente um discurso que não admite se relacionar com “o outro”. Se de um lado essa epístola busca a aproximação, de outro é pensada como forma de negociar a presença de escritores que, ainda que não estivessem no âmbito oficial da cultura, como Lezama Lima ou Virgilio Piñera, eram centrais para garantir com suas colaborações o nível literário de *Mundo Nuevo*, dada sua importância intelectual.

Pode-se, contudo, questionar: se Rodríguez Monegal estava interessado em contatar escritores que no momento ocupavam um lugar secundário diante da emergência da jovem guarda cultural, por que Fernández Retamar é o principal enlace? *Casa*, vale lembrar, era

naquela época uma espécie de *carrefour* latino-americano, um lugar de trânsito, de confluências e trocas para onde todos olhavam, o cenário desejado pelos jovens talentos originários das classes médias do continente, que mal conseguiam acreditar no que seus olhos ali descobriam: uma mobilidade incessante de classes, raças e castas, uma fusão e um deslocamento, em que tudo aquilo anterior a 1959 parecia fossilizado, burguês e decadente, precisando ser re-estruturado, eliminado, ressemantizado. Cuba e sua revolução tropical ofereciam-lhes uma paisagem humana e uma dinâmica política que outras sociedades latino-americanas não conseguiram “decodificar”. Sob o impacto causado pelo modelo social revolucionário, a realidade do continente cobrava novas dimensões. Assim, ao manter boas relações com a revista cubana, Rodríguez Monegal afiançaria a livre circulação da futura revista, assim como a “aprovação” dos escritores que os cubanos conseguiram organizar durante todo o quinquênio. Da aceitação ou do rechaço dos possíveis colaboradores parecia depender, em grande medida, parte da rede latino-americana de adesões, bem como a mesma solidez do projeto parisiense. Não se tratava somente de trazer à revista a nova literatura produzida na zona política que mais se destacava na região (e naquele decênio em particular); mas também de provar a legitimidade (e o sucesso) de uma empresa que, ainda que financiada por uma organização que vivia de fundos estadunidenses, tinha sido assumida, sobre todas as coisas, como pessoal.

Longe de provocar, Rodríguez Monegal se expôs com cautela, e tentou se prevenir, antes que a má fama do CLC transformasse a revista em um novo escândalo. Para contornar a previsível hostilidade dos cubanos, ele utilizou como elemento de persuasão o valor cultural e latino-americanista do seu projeto. Entretanto, as sutilezas semânticas realmente não funcionaram, e no dia 6 de dezembro, Fernández Retamar respondeu:

Como te considero hombre de buena fe, te hablaré sin ambages, con igual buena fe: el Congreso de marras es una organización creada para algo, que es, precisamente, lo contrario de lo que nuestros países requieren. Financiado como está por los Estados Unidos, tiene como única misión la defensa no de “libertad de la cultura”, sino de los intereses imperialistas norteamericanos, agenciándose para ello, la colaboración de intelectuales de diversos matices, algunos de los cuales no son hostiles a nuestras causas... Si crees de veras que la sutil distinción semántica de estar “vinculado al Congreso por la Libertad de la Cultura pero no dependiente de él”, te permitirá “toda la libertad de elección y orientación” en el nuevo *Cuadernos* que preparas, me temo, Emir, que has sido sorprendido en tu buena fe, de la que no tengo por qué dudar.

Com essa resposta, Fernández Retamar inaugura a polêmica epistolar com o futuro diretor de *Mundo Nuevo*. O crítico uruguaio aparece como um intelectual ingênuo e ignorante

dos vínculos entre a revista que dirigia e a cara oculta da CIA. Dentro do contexto político cubano, os detalhes da vida das instituições liberais eram acompanhados passo a passo, com o intuito de rever as estratégias discursivas que a revolução deveria assumir para manter, se não a hegemonia, pelo menos um equilíbrio na luta pelo controle da interpretação e dos espaços ideologicamente sensíveis à influência revolucionária. Fernández Retamar dirige-se a Rodríguez Monegal como se controlasse informações que o seu adversário ignorasse, ainda que relacionadas à sua revista.

Embora pareça uma réplica pessoal, a resposta de Fernández Retamar é oficializada também por meio do carimbo da instituição cubana, assim como pelo número de registro com que seria arquivada e pela data em que foi expedida. Sobre essas marcas e procedimentos institucionais estende-se sua assinatura, reforçando assim os laços entre a política estatal e o ponto de vista individual. Caberia então questionar: é a voz do intelectual Fernández Retamar, ou é a voz da Casa de las Américas? É o seu próprio discurso, ou é o discurso de uma revista que, como seus editoriais mostram, invoca e condena os mesmos fatos com idênticos argumentos? Por quê suas palavras cativam, fascinam, chegando a convencer e pressionar outros escritores à explícita tomada de partido? A retórica da epístola cubana é a mesma da oratória que o comandante Castro improvisava na Praça da Revolução, enquanto fazia vibrar ao povo. A imagem de Fernández Retamar é a do jovem intelectual que vive em uma ilha “em pé de guerra”, ameaçada de morte.

Enquanto isso, Rodríguez Monegal escuda-se atrás de um discurso culpado. Por que a origem do dinheiro que financiaria *Mundo Nuevo* é questionada, com indignação e surpresa, quando é fato que os papéis de cada uma das revistas são em grande medida coerentes com as instituições que as financiam? Os âmbitos a partir dos quais se polemiza parecem ser, para estes intelectuais, muito mais importantes do que a palavra individual. Não é, pois, difícil descobri-lo: ambos atuam como mensageiros de instituições que se comunicam através das suas vozes subalternas. Da mesma forma que Rodríguez Monegal garantia ao cubano o consentimento “del grupo que me la ofrece”, Fernández Retamar também colocava como última palavra na discussão as decisões dos seus próprios superiores: “Además, con toda sinceridad, la Dirección de la Casa de las Américas, a quien hablé de esto, estima que encontrándote ahora al frente de un órgano del Congreso por la Libertad de la Cultura, no debías formar parte del Jurado”.

A resposta à missiva de Rodríguez Monegal dá início a um processo de autenticação da verdade, cujo objetivo é debilitar o discurso antagonista. Esse processo passa por dois

momentos: primeiro, como mostra a citação anterior, Fernández Retamar critica a tese adversa e apresenta sua própria tese (não existe diálogo nem independência quando se está ligado a um órgão financiado pelo imperialismo); segundo, refuta a tese adversa utilizando como técnicas a contra-argumentação, o questionamento sistemático da tese contrária, a invalidação do adversário na sua palavra. Ao longo da epístola, invoca sete vezes a revista *Cuadernos*, colocando-a no lugar do velho e do reacionário, enquanto constrói o precedente que desautoriza o novo projeto: “[*Mundo Nuevo*] vendrá a ocupar el sitio y la función que acaba de dejar vacantes con su esperado fallecimiento *Cuadernos*”; “la pobre *Cuadernos*”; “el nuevo *Cuadernos* que preparas”; “de haber colaborado nosotros en *Cuadernos*, por ejemplo, no por eso tu antecesora hubiera sido una revista menos enemiga de nuestros pueblos”; “con *Cuadernos* desaparece un método, no un propósito”; “pero es igualmente seguro que la orientación ulterior escapará de tus manos, según el ejemplo de *Cuadernos*”; “pero no podía menos, a fuer de buen amigo, que explicarte por qué me es imposible colaborar con el nuevo *Cuadernos*”.

Quando ainda *Mundo Nuevo* não existia no papel, sua identidade institucional já era assimilada à de *Cuadernos*, “en sus editoriales, sus notas, su orientación general”. A orientação independente que Rodríguez Monegal pretendia garantir para sua empresa é marcada negativamente, e inscrita em uma linha de sucessão carente de prestígio. A revista nonata do ILARI é qualificada de nova no método, mas de velha no propósito. Ao rechaçar a origem ideológica da antiga publicação do CLC, Fernández Retamar desqualifica a proposição de Rodríguez Monegal como falsa e incoerente, e também inverte seu campo de valores, subtraindo-lhe “a verdade” da sua eleição. Ela é também o critério que regula os valores aceitos pela esquerda, e a justificativa de todo seu discurso. Profético, persuasivo, agressivo, afetuoso, indignado e irônico, o diretor de *Casa* lança mão da verdade da esquerda para argumentar incompatibilidade “evidente” entre o herói e o traidor.

Do ponto de vista de *Casa*, toda a polêmica é configurada a partir de uma estrutura binária, composta pelos tópicos do herói revolucionário e do traidor ingênuo. Como lugar da enunciação, o primeiro escolhe o espaço cubano, onde se concentra uma massa intelectual perspicaz, cujos interesses parecem coincidir com as diretrizes da institucionalidade revolucionária, e disposta a não se deixar enganar pelas “manobras do inimigo”. Já o segundo, que para abrir uma fenda no diálogo teve que pressionar seus superiores do CLC, vê sua identidade inscrita no espaço reservado ao intelectual solitário e confundido.

O modo combativo com que Fernández Retamar encara os novos projetos do CLC, a precisão com que ele tenta fazer Rodríguez Monegal compreender a magnitude do seu erro ao assumir um compromisso que o ligaria à política dos Estados Unidos, mostra o domínio de uma estratégia que consiste em utilizar uma argumentação que engloba o adversário para dar conta das suas insuficiências. “Me dirás [...] que me has pedido colaboración y no consejo”, escreve-lhe o diretor de *Casa*. Assim, a capacidade de análise e a visão política do uruguaio ficam em dúvida. Na carta do cubano, as razões do crítico parecem facilmente desqualificáveis. A briga pela posse de um território intelectual que se torna cada vez mais central na cultura literária dos sessenta faz com que a discussão sobre o surgimento de uma nova revista se instale sobre o lugar da verdade “oculta” que se interpõe entre Fernández Retamar e seu oponente: “Como te considero hombre de buena fe, te hablaré sin ambages, con igual buena fé”. A sinceridade e a honestidade intelectual conformam o terreno moral em que ambos coincidem, é a premissa comum ao debate, é o preâmbulo à revelação do “secreto” que Fernández Retamar insiste em fazer com que Rodríguez Monegal acredite que ele ignora. O cubano questiona o valor da tese do fundador de *Mundo Nuevo*, mostrando-lhe que comporta conseqüências contrárias ao seu próprio projeto. O raciocínio *ad hominem* elaborado por Fernández Retamar pretende colocar seu adversário contra si próprio, ridicularizá-lo e mostrar que seus argumentos o levam até conclusões opostas àquelas em que se apóia: “Nadie puede proponer en serio que estas fantasías se tomen por realidades”. Na réplica de Rodríguez Monegal, a incômoda frase volta para o cubano com idêntica intenção: “Creer que el Departamento de Estado me autorizaria a invitarlos a ustedes, es creer en cuentos de hadas” (ERM a RFR, Paris, 29 de dezembro de 1965).

A afetividade das primeiras três cartas, que se concentra na saudação e na despedida (“Querido Roberto” / “A la espera de tus noticias va un gran abrazo” – “Amigo Emir” / “Recibe un saludo, con recuerdos genoveses”) desaparece nas duas últimas. Nem sequer no começo da troca epistolar, a intimidade entre os autores foi selada pelo pacto de silêncio que toda correspondência privada pareceria cumprir. A reciprocidade inicial na confrontação de idéias cedeu rapidamente, quando as réplicas do cubano subiram de tom, recorrendo à invectiva e incorporando ao seu discurso formas da sátira e do panfleto. Na missiva que encerra esta parte do debate, Rodríguez Monegal insiste em não se distanciar dos cubanos e não renunciar à sanidade do diálogo; tampouco aceita a polêmica nos termos agressivos com que Fernández Retamar a conduziu: “no contestaré a groserías con groserías”, y “no aceptaré el

papel de enemigo de Cuba y de los escritores cubanos que com tanta avides están diseñando para mí”.

### *Para chegar a Cuba*

Diante da evidência de que pela via pública e cada vez menos diplomática das epístolas não conseguiria muito mais do diretor de *Casa*, Rodríguez Monegal ensaiou uma outra estratégia de aproximação, que hoje é possível reconstruir a partir das cartas trocadas com César Fernández Moreno, um dos colaboradores mais próximos da empresa parisiense. Em janeiro de 1967, o poeta e ensaísta argentino viajou a Havana como jurado do Prêmio Casa e como participante do Encontro Rubén Darío, em “misión acercatoria”, com o objetivo de escrever sobre Cuba para a revista do ILARI e captar, ou pelo menos sondar, os colaboradores que já tinham sido negados a Rodríguez Monegal.

Na maré cada vez mais alta do antiimperialismo, que com tanta força tinha crescido através da carta aberta dos cubanos a Pablo Neruda (ver Quadro Resumo em Anexos), deixa Fernández Moreno suficientemente apreensivo, chegando a desconfiar não só do sucesso da sua missão, mas também das possibilidades reais que teria de estabelecer contato com os escritores cubanos. Os temores do argentino, longamente sopesados antes de tomar a decisão de aceitar o convite de *Casa*, também transparecem na sua correspondência com Rodríguez Monegal, e são testemunho dos dilemas em que tal polémica colocou um grande número de escritores, que por sua vez se viram obrigados a optar pela tomada de partido em torno de cada revista, de cada diretor. “[...] doy por supuesto”, escreveu também Fernández Moreno, “que allí ya deben estar enterados de nuestros proyectos, y entonces, dado que ellos viven la «versión Rama», yo resultaría un extraño invitado que en rigor encubriría a un emisario de la CIA, en una isla que ellos consideran en pie de guerra. La conclusión es fácil de sacar”.

A lógica “de culpa” deste “colaborador-cúmplice” de *Mundo Nuevo* parece desprender-se da repercussão das respostas de Fernández Retamar ao seu homólogo uruguaio. Visivelmente indeciso diante da possível hostilidade da ilha, o diretor de *Mundo Nuevo* tenta convencê-lo da importância dessa visita:

Veo que te has tomado demasiado en serio lo de los tiburones. No creo que debes dejar de ir a la isla. Al contrario, desde nuestro punto de vista sería muy importante que fueras y que llevaras adelante tu misión de acercamiento entre la gente de la isla y nuestra revista. En esta misma misión estarán empeñados, según me acaban de informar, tanto Julio Cortázar como Mario Vargas Llosa. O sea, que no te faltarán apoyos. Lo que sí creo que no te conviene es anunciar oficialmente que piensas venir a trabajar a la revista. Para mí hay un matiz importante y es éste:

ellos saben que eres colaborador de la revista y pueden suponer que estás de acuerdo con la línea de la misma. Si te invitan es porque les interesa tu colaboración. Eso no te obliga a ti a aceptar el punto de vista de ellos. Las ventajas de tu presencia en la isla ya te las he explicado en mi carta anterior. De ninguna manera se trata de una misión de espía porque tú no vas a ver más de lo que te quieran mostrar. En cuanto a la gente como Lezama Lima, Piñera, etc., me consta que firmaron la carta abierta al P.E.N., porque no tenían más remedio. No hacerlo significaba exponerse a sanciones muy severas. La carta refleja un espíritu burocrático que no tiene nada que ver con el punto de vista de estos escritores. Por diversos conductos me he enterado de cuál es la posición verdadera de ellos. Esto no quiere decir que si tú vas a verlos en mi nombre te vayan a contar sus cuitas y abrirte el corazón. Lo más probable es que se cuiden de opinar nada que no sea completamente ortodoxo. Pero mi interés es que los veas, que hables con ellos de cosas literarias, que averigües que andan escribiendo, que en fin tengas un contacto humano y artístico con ellos. Por todo esto es que insisto en que debes hacer el mayor esfuerzo posible dentro de tus medios para ir a la isla<sup>5</sup>.

Rodríguez Monegal deposita agora toda sua esperança na gestão de Fernández Moreno, que, contrariamente àquilo que seu amigo lhe explica, parece entender a viagem a Cuba não só como missão, mas também como conspiração; guardar o segredo dos seus vínculos estreitos com a preparação de *Mundo Nuevo* seria a garantia de acesso para o interior da “casa” revolucionada, e também para um universo de colaboradores que Rodríguez Monegal cobiçava na mesma medida em que *Casa* parecia ignorá-los. Lezama Lima e Virgilio Piñera apareciam com discrição entre as páginas da revista cubana, enquanto permaneciam anônimos, ou quase inaudíveis, sob o barulho dos gritos e gestos de uma multidão deslumbrada com o inefável de uma realidade que deixaria o mensageiro argentino “sem palavras para expressar”.

O fino, estratégico e bem argumentado labor de convencimento de Rodríguez Monegal apela aqui ao cálculo exato das vantagens e desvantagens do modo com que seu amigo deveria se conduzir diante da esquerda e administrar suas doses de verdade e pontos de vista. Ao tentar convencê-lo de que “de ninguna manera se trata de una misión de espía”, o uruguaio compartilha com Fernández Moreno o seu próprio mal-estar, por saber que, não muito além, ele estava elaborando argumentos para se libertar de um discurso que já nas cartas de Fernández Retamar tinha sido apresentado como ilegítimo, em contraste com o amplo apoio com que a revolução contava.

Apesar de o argentino ainda se ressentir com a maneira com que haverá de distorcer sua imagem intelectual diante dos cubanos –uma imagem que, ao seguir as recomendações do seu chefe, não estaria a salvo de vazios, silêncios, abstenções sobre o tema *Mundo Nuevo*-, Rodríguez Monegal consegue convencê-lo, mostrando-lhe o fundo de uma verdade menos perfeita, menos harmônica, menos idílica do ambiente intelectual cubano. Bem informado

---

<sup>5</sup> Carta de ERM a César Fernández Moreno, Paris, 1 de dezembro de 1966.

sobre os modos com que a oficialidade local garantia o consenso e sua coesão interna, assim como sobre os bem pensados modos de acolher os convidados estrangeiros, Rodríguez Monegal sabe da pressão sob a qual muitos escritores assinaram a carta a Neruda; ele sabe que muitos nem sequer foram consultados antes de que os seus nomes aparecessem publicados em *Granma*, o jornal do Partido Comunista; ele sabe que, em consequência, muitos sentiam medo; e sabe, sobretudo, que a culpa por se sentir um espião é, diante dos procedimentos cubanos, um escrúpulo desnecessário.

Para o diretor de *Mundo Nuevo*, nenhum esforço seria em vão, se comparado com a empresa a que ele estava destinado: um projeto estético que resistia a prescindir do centro político-cultural para onde todos dirigiam o olhar, pois para triunfar na sua totalidade, necessitava incorporar os autores cubanos, especialmente aqueles que não estavam estreitamente ligados a *Casa*. A publicação havaneira era, porém, a única porta de entrada da América Latina para o “convívio” com a epifania revolucionária, a mesma epifania que cortaria o acesso desses escritores, e que tornaria opacas as linguagens que dela se separaram.

Na passagem de 1966 para 1967, o manto da suspeita que, como veremos mais adiante, provocou verdadeiros *mea culpa* de índole mística em alguns colaboradores de *Mundo Nuevo*, tinha começado a cair sobre o currículo de muitos escritores, e os temores de Fernández Moreno sobre a eficácia da sua missão conciliatória não demoraram em se confirmar como reais<sup>6</sup>. Da sua aproximação à ilha, o que mais importa aqui é o modo com que ele teve de aceitar e ceder diante da petição “pessoal” de Fernández Retamar. Em nome de Cuba e de todos os cubanos, ele comprometeu o argentino a não escrever sobre a revolução em *Mundo Nuevo*, “porque cuanto mejor escribiera yo, peor sería para ellos (por publicarse en MN). Esta sutileza te da ya la pauta del nivel extrafino a que ha llegado la polémica sobre la llamada política cultural yanqui de penetración”.

Fernández Retamar pede ao seu amigo para não escrever, nem sequer bem. Essa sutileza, ademais, dá a medida de que não são nem as decisões da instituição nem o credo ideológico do cubano os “lugares” a partir dos quais começa a discussão; ela parece responder, antes de mais nada, à verticalidade das decisões partidárias, cuja linguagem antiimperialista era o nexos principal entre o poder cubano e os escritores da América Latina. Nenhuma concessão e nenhuma troca foi a resposta categórica que Fernández Retamar já havia adiantado a Rodríguez

---

<sup>6</sup> Mas, ao mesmo tempo, viram-se misturadas com as imagens do épico e do folclórico com que a revolução encantava os visitantes. O encontro com a capital da cultura revolucionária foi para o argentino “una mezcla extraordinaria de heroísmo y adolescencia, universalismo y cerrazón, guerrillas, educación, poesía y cha cha cha, catolicismo y mulatas”. Carta de César Fernández Moreno a ERM, Madrid, 4 de março de 1967.



Monegal, e que em grande parte explica sua insistência em não ceder ao “inimigo” o benefício da imagem de uma intelectualidade cubana em permanente resistência contra o imperialismo, nas páginas de uma revista que insistia em provar o fim da Guerra Fria cultural:

La colaboración de intelectuales cubanos en una revista así no sería, desde luego, lo que erradicaría el maccarthismo, según nuestro deseo. De haber colaborado nosotros en *Cuadernos*, por ejemplo, no por eso tu antecesora hubiera sido una revista menos enemiga de nuestros pueblos: sus editoriales, sus notas, su orientación general, indicaban su razón de ser. Pues es obvio que una revista no es una simple suma de textos, por excelentes que éstos puedan ser. Al colaborar en una revista, no tenemos que coincidir absolutamente con su orientación: pero no es coherente que esa orientación sea opuesta a la nuestra.

Diante da negativa da ilha e diante do “rudíssimo golpe” (na expressão do próprio Fernández Moreno) sofrido com a adesão quase massiva<sup>7</sup> dos participantes do Prêmio Casa e do Encontro Rubén Darío à primeira Declaração do Comitê de colaboração, o desconfiado visitante propõe uma outra estratégia ao seu diretor, a fim de salvar “o projeto originário da revista de diálogo”, cada vez mais em crise a partir da atitude da esquerda:

Uno será conseguir un “staff” de escritores de izquierda, progresistas o independientes, de tal valía que en algún modo contrapesen los que se han pronunciado en contra. Sería óptimo que este staff pudiera manifestarse en un sentido más o menos así: frente a la nueva política cultural yanqui los cubanos y quienes los siguen han dado tal respuesta; este otro grupo, en cambio, entiende que cabe otra, que puede consistir en aceptar las posibilidades de expresión de ideas progresistas que tal política norteamericana suministra.

Otro medio, desde luego, sería intensificar en MN el tratamiento a fondo de los problemas que preocupan a la izquierda latinoamericana y mundial, en forma tal que se vea que la revista está comprometida en una actitud crítica realmente libre de toda traba.

Y por último –y este punto me parece indispensable– habría que rehuir toda ambigüedad con respecto a la financiación de la revista y aclarar con pelos y señales qué es el Ilari, quién lo constituye, de dónde salen los fondos, sus relaciones con el Congreso, etc., etc., y, sobre todo, enfrentar y destruir las acusaciones respecto a la CIA.

A urgência de Fernández Moreno em salvar um projeto editorial que *Casa* ameaça jogar por terra abaixo ilustra com a maior prolixidade o modo com que, a partir de Cuba, parecem estar em jogo a organização do campo intelectual latino-americano, a legitimidade das filiações e leituras do contexto político a partir do qual se produzem os modelos intelectuais que se enfrentam em ambas as revistas e também fora delas. A proposta de rever as estratégias discursivas, a lista de colaboradores, a prioridade dos temas faria de *Mundo Nuevo*, em qualquer caso, uma outra revista, dessa vez regida pelos parâmetros estabelecidos a partir de

---

<sup>7</sup> Fernández Moreno não assinou nenhum dos documentos surgidos dos eventos organizados pela Casa e pela revista.

Cuba; porém, o que o argentino sugere a Rodríguez Monegal é aquilo que ele já vinha realizando a partir do primeiro número:

Es evidente por tu carta que algunas de las acusaciones que hacen los cubanos contra *Mundo Nuevo* (poca definición sobre problemas candentes como el cubano, dominicano, vietnamita, racial...) son acusaciones completamente gratuitas ya que *Mundo Nuevo* ha publicado artículos precisamente sobre cada uno de estos temas y con posiciones que no pueden ser tergiversadas: en el núm[ero] 1 sobre Cuba, en el núm[ero] 2 sobre el Vietnam, en el núm[ero] 3 sobre Santo Domingo, etc. Lo malo, querido César, es que los cubanos se prevalen de su condición de víctimas del imperialismo yanqui para atacarnos con cualquier clase de argumentos, incluso sin argumentos. Acabo de leer el número 40 de *Casa de las Américas*<sup>8</sup> y hay un artículo en que por un lado se nos acusa de frivolidad política, citando opiniones cuidadosamente recortadas de Fuentes y Sarduy e incluso una tuya sobre Martínez Estrada, y se omite decir en el mismo artículo que en los mismos números de la revista hay una presentación muy seria del caso Siniavski-Daniel, una discusión de alto nivel sobre el Vietnam, una nota mía sobre Martínez Estrada en Cuba, etc, etc. Creo que el error es tomarse muy en serio a los amigos cubanos como jueces en materia cultural, incluso política. Ellos están en el frente de batalla y bastante hacen con pegar gritos. Pero nosotros que no estamos en el frente de batalla y podemos hablar articuladamente no tenemos por qué confundirnos tanto. Precisamente nuestra responsabilidad empieza en el momento en que no estamos en el campo de batalla sino que estamos juzgando las cosas con toda lucidez y con toda calma.<sup>9</sup>

Contudo, Fernández Moreno não foi o único intelectual que teve de enfrentar o dilema *Casa / Mundo Nuevo* a partir de uma perspectiva pessoal, e ao mesmo tempo tentar manter, por sobre todas as asperezas do debate ideológico, os vínculos literários e a fraternidade supra-revolucionária que pareciam resguardar o intelectual independente.

#### *Escrever e tomar partido*

No contexto da polêmica, a postura adotada por Gabriel García Márquez ilustra como a discussão repercutiu sobre um escritor latino-americano jovem, de sucesso, engajado na causa da revolução cubana, que entrava pela porta da frente ao mundo internacionalizado da literatura; contrasta, além disso, com o radicalismo das decisões tomadas dentro do “campo de batalha”, na distância de um exílio europeu que por momentos tomava imperceptíveis os “gritos” da ilha, e invisíveis as “aletas” dos “tubarões” que angustiavam Fernández Moreno.

Como a polêmica afeta àqueles que não são protagonistas? Em que situação os deixa? Segundo o romancista colombiano, ela os deixa em “una abrumadora situación de cornudos”. O tom jocoso, usado na carta que em 24 de maio de 1967 Gabriel García Márquez envia ao diretor de *Mundo Nuevo*, encontra na picaresca uma figura que costuma despertar mais

<sup>8</sup> Refere-se ao artigo de Ambrosio Fornet, “New World en español”, *Casa de las Américas*, 40, janeiro-fevereiro de 1967, pp. 106-115.

<sup>9</sup> Carta de ERM a César Fernández Moreno, 6 de março de 1967.

simpatias do que ódios; Rodríguez Monegal é o inocente enganado e não o vilão que merece ser corno. De qualquer maneira, é uma imagem hilária, se pensar na reputação que ele tinha como professor e crítico, e demonstra, muito além da graça com que García Márquez encarou o mal momento, seu modo temperado –ambíguo- de levar adiante esta espécie de farsa epistolar.

À carta “oficial”, como ele e o próprio diretor de *Mundo Nuevo* a qualificaram, sucederam outras, “privadas”, cujos tom, tratamento e linguagem mudaram radicalmente. A oficial apela às formalidades de um “usted” distanciado e burocratizado, emergindo de uma linguagem não menos controlada e culta; as privadas, pelo contrário, abusam das informalidades do “tú”, e se descontraem com um prosaísmo franco, amistoso e solidário. Existe um vínculo pessoal que García Márquez não deseja prejudicar, mas ele não quer que sua imagem de escritor independente seja questionada:

Caro Emir:

Se le va a uno la vida tratando de mantener una posición independiente, y a última hora resulta que lo salpican a uno por carambola... y lo peor de todo, por cuenta de una cuadrilla de cretinos. No me queda más remedio que mandarte esta carta, y espero y deseo que nada de esto interfiera nuestra amistad personal.

Un abrazote,

Gabo

Com essa breve nota García Márquez “introduz” a epístola oficial em que se retira como colaborador de *Mundo Nuevo*, enquanto executa todo tipo de malabarismos retóricos para permanecer “em cima do muro”. À concepção ideológica daquilo que uma revista deve ser, e que Fernández Retamar já tinha apresentado ao seu oponente –“pues es obvio que una revista no es una simple suma de textos, por excelentes que éstos puedan ser”-, García Márquez opôs uma outra, que lhe garantia sua independência de eleição e justificava, ao mesmo tempo, o fato de ter cedido as primícias de *Cien años de soledad* a *Mundo Nuevo*: “creo y seguiré creyendo que cuando se escribe para una revista es uno quien influye en ella, y no al contrario”. Todavia, tanto na epístola privada quanto na oficial, o que aparece em questão é a origem espúria do financiamento de *Mundo Nuevo*, e a urgência que sentem diretor e colaborador em exhibir o gesto imaculado com que eles querem se distanciar dessa origem.

A carta, também, deu lugar a uma intensa negociação antes de ser publicada. Em 27 de maio de 1967, Rodríguez Monegal aceita de bom agrado o papel chocarreiro que tão cordialmente o colombiano o convida a dividir junto com toda uma legião de “maridos engañados”, mas sugere-lhe que faça um “distingo” na carta oficial, justamente para esclarecer

que os fundos do ILARI procediam da Fundação Ford, e que o momento que estava sendo discutido pela imprensa é anterior a sua entrada em *Mundo Nuevo*. Suspica e desconfiado, García Márquez continua cético diante dos dados fornecidos por Rodríguez Monegal, reiterando assim sua postura de escritor independente, livre de vínculos financeiros com instituições liberais ou comunistas: “La verdad, mi querido Emir, es que a partir de este momento todos los organismos se me han vuelto sospechosos. El que no juega de un lado juega del otro. El objetivo es ensuciarnos, de frente o por la espalda, porque ninguno de los dos bloques quiere darle al mundo la oportunidad de que tenga escritores independientes”.

Entre o monolismo ideológico dos extremos em pugna, “o Gabo” ergue-se, acossado pela pressão que o obriga a renunciar seu lugar literário em *Mundo Nuevo*; ele vê na polêmica um espaço igualmente espúrio a partir do qual as ideologias se configuram como ameaças ao humanismo, como castração do individual, como privação daquilo que não se deixa manipular. Apesar do credo independente com que consegue se retirar das incomodidades da polêmica, não demorou em descer do muro e cair diretamente no quintal da “Casa”: ele não atende à sugestão de Rodríguez Monegal e, sem comunicá-lo previamente, publica a carta oficial na revista *Encuentro liberal*<sup>10</sup>, quando aparentemente seria *Mundo Nuevo* quem ganharia esse privilégio. Ao retirar-lhe os direitos de exclusividade, García Márquez nega-lhe também a possibilidade de se defender, de “dialogar” e de dar relevo à discussão através da sua imagem de escritor jovem, de esquerda e de prestígio, cuja retórica, distinta da utilizada por Fernández Retamar, se de alguma coisa se prevenia, era de entrar na tomada de partido explícita.

Da mesma forma que os editoriais, declarações e cartas abertas, a polêmica epistolar estabelecida entre Fernández Retamar e Rodríguez Monegal pode ser colocada dentro da chamada literatura de combate (Angenot [1985]1995), pela clareza com que expressam a oposição entre os traços discursivos de dois projetos ideológicos diferentes, e pela maneira em que os modelos intelectuais em combate transparecem, ao misturar os credos pessoais com as políticas institucionais, e conseqüentemente ao criar uma identidade discursiva entre textos de índole muito diferente. Além do mais, essa polêmica expressa um momento de mudança nas relações de força no interior do campo intelectual latino-americano, que concerne não só às transformações estéticas, mas também aos modos dos intelectuais do continente se

---

<sup>10</sup> “La CIA financiaba el Congreso por la Libertad de la Cultura. Un editorial de *Mundo Nuevo* y una carta de Gabriel García Márquez, em: *Encuentro liberal*, México, n. 6, junho 3 de 1967. Na mesma página aparece o editorial “La CIA y los intelectuales”, que Rodríguez Monegal enviou a García Márquez antes de sair o número 13 de julho de 1967, como parte da negociação para conseguir que o colombiano se pronunciasse a partir das páginas de *Mundo Nuevo*, a mesma revista a que ele tinha acabado de renunciar.

relacionarem politicamente. De outro lado, ela se encontra localizada dentro do sistema cultural-político dos anos sessenta, como entrelaçamento de “tradições” específicas, isto é, formas retóricas, estratégias e posições ideológicas particulares (Angenot, [1985]1995).

A confidencialidade dos conteúdos das cinco epístolas que inauguraram o debate, imediatamente violada por ambos diretores, deu lugar ao estendimento da discussão para outras cartas e outros tipos de textos, e à introdução de novos enunciadores, como García Márquez, Fernández Moreno e, como será visto mais adiante, Angel Rama. Ainda que não fossem concebidas como cartas abertas, na prática editorial elas funcionaram como tais, pois seus conteúdos foram imediatamente divulgados ao público intelectual latino-americano, e cumpriram a função de provocar o debate em torno da legitimidade das opções individuais.

### *O debate ao vivo*

Antes de sair o primeiro número de *Mundo Nuevo*, já as páginas de *Marcha* haviam publicado as cartas de Fernández Retamar e Rodríguez Monegal a propósito da revista. A partir de então, começa uma ofensiva cultural contra as mudanças da política cultural dos Estados Unidos para a América Latina (CA, 38, 39, 40, 41, 42), cujo foco de atenção foi a revista do ILARI. Mas de modo geral, todos os esforços de *Casa* foram encaminhados no sentido de desautorizar a ação das instituições liberais no continente, consideradas mecanismos de penetração imperialista<sup>11</sup>. O número 39, pensado em função dessa ofensiva cubana, foi dedicado à literatura do Uruguai, país de origem de Rama e Rodríguez Monegal, e foi apresentado como um documento de adesão dos escritores uruguaios à revolução cubana, numa primeira resposta à briga pelo controle dos colaboradores que ambas estabeleceram silenciosamente. O editorial destacava a simpatia de Fidel Castro pelo governo e pelo povo do Uruguai, além do valor literário dos colaboradores daquele país em *Casa*. Na edição seguinte, “Desde la Revolución veinte autores escriben” (CA, 40), pela segunda vez a revista dedicou um número à literatura cubana da revolução, que fazia oposição ao volume informativo-crítico-propagandístico cada vez maior atingido pela literatura cubana em *Mundo Nuevo*. Tal edição

---

<sup>11</sup> A revista *Casa* publicou os documentos de uma polémica peruana em torno das atividades da Galería Cultura y Libertad, subsidiada pela Fundação Ford através do ILARI. Em *Casa*, n. 40, seção “Documentos”: “Manifiesto contra la Galería Cultura y Libertad” (pp. 125-125); “Respuesta de la Galería Cultura y Libertad”, pp. 125-127; “La Cia, Cultura y Libertad y el *New York Times*”, pp. 128-129.

de *Casa* dava continuidade a um projeto dirigido a criar uma poética revolucionária, cuja primeira amostra ocorreu na edição 22-23, preparada por Arrufat em 1964<sup>12</sup>.

Na edição de número 41, o Comitê de colaboração publicou sua primeira Declaração, na qual ficam estabelecidas não só a posição da revista cubana diante da ofensiva cultural dos Estados Unidos, mas também as pautas a serem seguidas pelos intelectuais da esquerda latino-americana; estas últimas se poderiam resumir nos seguintes pontos:

- Combater a “arte degradada” da cultura de massas e a penetração cultural;
- Conservar a liberdade de criação;
- Assumir uma responsabilidade social com os povos do Terceiro Mundo e participar nas lutas de libertação através da arte, e
- Manter a unidade.

A partir de *Marcha*, Rama fiscalizava os movimentos de *Mundo Nuevo*, considerando-a como “fachada cultural” dos Estados Unidos, e cuja penetração na América Latina assumiu a identidade do patrocinador cultural, por meio do financiamento de eventos públicos e da concessão de bolsas de estudo para escritores. Desse modo, a revista nasce estigmatizada pela esquerda, que imediatamente a considerou um meio de penetração cultural, uma estratégia de desagregação discursiva, num momento em que a versão sartreana do intelectual engajado esgotava-se e cedia o seu lugar ao imperativo de desenhar uma nova figura que fosse orgânica, e que reunisse dois modelos: o homem de idéias e o homem de ação.<sup>13</sup> Assim, aos olhos dos intelectuais que se identificavam com o padrão do revolucionário integral, o “estigma” de *Mundo Nuevo* corresponde-se com o “pecado original” dos intelectuais cubanos, tal e como Che Guevara o definira<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> A Parte IV deste trabalho utiliza esse número dedicado à literatura cubana para discutir os modos de leitura praticados por ambas as revistas em torno da jovem literatura cubana de então.

<sup>13</sup> *Marcha* publicou na seção “Los dichos y los hechos” as cartas trocadas por Fernández Retamar e Rodríguez Monegal (n. 1295, 11 de março de 1966), assim como os artigos de Rama “El mecenazgo de la C.I.A.” (6 de março de 1966), “Las fachadas culturales” (3 de junho de 1966) e “El tigre en el flotante camalote” (17 de março de 1967). Posteriormente, o semanário sintetiza esta polémica em “Historia de una calumnia” (n. 1355, 3 de junho de 1967). Mario Vargas Llosa também responde à saída de *Mundo Nuevo* e publica em *Marcha* “Epitáfio para un imperio cultural” (n. 1354, 27 de maio de 1967). *Casa de las Américas* por sua vez previne o público por meio do artigo de Ambrosio Fornet, “New World en Español” (n. 40, ene-feb, 1967). A resposta de *Mundo Nuevo* aparece nos editoriais “Al lector” (n. 11, maio de 1967) e nas duas partes de “La C.I.A. y los intelectuales” (n. 13, julho de 1967 y n. 14, agosto de 1967, respectivamente). Ver Quadro Resumo em Anexos.

<sup>14</sup> “(...) la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras, pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original”, Ernesto Guevara, “El socialismo y el hombre en Cuba”, *Obras escogidas de Ernesto “Che” Guevara*, Madri, Editora Fundamentos, 1977, p. 380. Essa noção de intelectual que Guevara expõe, convoca a um mesmo espaço ideológico um homem

*Mundo Nuevo* também não perdeu oportunidade para apresentar um novo tratamento de temas políticos relacionados com Cuba, e no seu primeiro número publicou o artigo de François Fejtö, “Notas sobre Cuba”. Adotando o estilo da reportagem jornalística, esse artigo percorre as diversas áreas (econômica, política, cultural, social) da vida cubana que Fejtö teve a oportunidade de conhecer durante sua visita a Cuba, em janeiro de 1966. O texto de Fejtö, que contém críticas decorrentes da sua própria experiência, e que não foi redigido com o intuito de mostrar apenas o lado homogêneo e perfeito da revolução, foi amplamente criticado por Ambrosio Fornet em sua resenha dessa primeira edição da revista do ILARI, “New World en español” (ver Quadro Resumo em Anexos).

Entretanto, Rodríguez Monegal pressionava o ILARI para que provasse publicamente através de documentos, sua total desvinculação financeira e política da agência de inteligência estadunidense, chegando inclusive a sugerir sua saída da revista, caso não houvesse uma exposição detalhada das provas. Em carta do dia 2 de maio de 1966, Rodríguez Monegal se comunica com Luis Mercier Vega, presidente do ILARI, procurando satisfação e comunicando-lhe que se a veracidade das notícias publicadas pelo *New York Times* (a primeira do dia 28 de abril) fosse provada, ele “no podría continuar asociado un minuto más al ILARI en la empresa de publicación de *Mundo Nuevo*”. Posteriormente, no dia 21 de fevereiro de 1967, ele volta a insistir com Mercier Vega que a situação do ILARI e de *Mundo Nuevo* devia ser esclarecida: “creo hoy más necesario que nunca, establecer públicamente, y sin llegar a equívocos la independencia total del ILARI y por consiguiente, de *Mundo Nuevo* [...] Es imprescindible que la misma pueda ser demostrada para acallar todo ataque malintencionado y terminar de una vez por todas con las suspicacias de los timoratos”. Literalmente cercado pela atitude combativa da esquerda, assim como pela própria irritação dos escritores que através do

---

“novo” tanto na teoria quanto na ação, e define a “limitação” sócio-histórica dos escritores e artistas do continente. A liberdade de criação que já Fidel Castro, nas “Palavras aos intelectuais”, tinha restringido ao espaço estritamente revolucionário, aparece ainda mais restrito no texto de Guevara. Os escritores e artistas cubanos encontravam-se comprometidos a mostrar como a escrita pode se transformar em arma de combate para assim ganhar a confiança da classe dirigente. Contraditoriamente, no terreno da política internacional, Guevara aparece como uma figura de vanguarda, pelas críticas feitas à política soviética no seu comunicado à Conferência Tricontinental de 1966. Nos anos sessenta, a crítica ao colonialismo é abandonada pela crítica ao “imperialismo sem colônias”, que os Estados Unidos praticavam nos países pobres. Com isto o questionamento do socialismo soviético comprometia a correlação de forças existente num mundo que deixava de ser bipolar para multiplicar seus extremos com a inclusão dos países pobres no debate. Guevara surge no imaginário da esquerda européia como o símbolo terceiro-mundista, como alternativa diante do descrédito político das grandes potências que perseguiram (maccarthismo, stalinismo) seus artistas e escritores. Sua influência sustenta-se no peso mítico da invencibilidade das guerrilhas, pela iminência apocalíptica da revolução continental e pela crença de que a luta armada levaria os grupos guerrilheiros à instauração do poder relativamente em breve, tal e como tinha acontecido em Cuba entre dezembro de 1956 e janeiro de 1959. Sob o influxo destas crenças, os intelectuais de esquerda contribuíram para difundir e sustentar a mistificação e o sectarismo.

CLC tinham seus nomes ligados à CIA, no editorial “La CIA y los intelectuales” (MN, 13, julio de 1967) dá um avanço da magnitude de sua resposta à ofensiva cubana, o que aparece no número 14, de agosto de 1967. O diretor de *Mundo Nuevo* constrói uma estratégia de argumentação baseada na interpretação dos textos que denunciavam seus vínculos com a agência de inteligência nas línguas originais, num empenho filológico por redirecionar a atenção dos leitores para outras zonas do debate hipostasiadas pela imprensa de esquerda, que havia assumido o controle do discurso e criado uma imagem negativa do intelectual liberal. As seguintes palavras de Rodríguez Monegal constituem não só uma alegação de autodefesa, mas também uma declaração de princípios e uma manifestação de independência intelectual. Elas mostram, por outro lado, que a “boa fé” que Fernández Retamar apresenta com ironia como uma faca de dois gumes, é que define, para o diretor de *Mundo Nuevo*, a condição do intelectual:

Por dolorosas que sean, estas revelaciones no hacen sino confirmar algo que es obvio: lo difícil que es conquistar y conservar la libertad. La condición del intelectual independiente en el mundo moderno es una condición de riesgo y miseria. El escritor o el artista que no esté dispuesto a decir Amén o Heil, a firmar dónde le digan y cuándo le digan, a repetir humildemente el catecismo o las consignas, está por eso mismo expuesto a la más cruel aventura. Por un lado, es víctima de la calumnia de la reacción organizada, de la pandilla maccarthista o stalinista; por el otro, del engaño de la CIA. Afortunadamente, si la calumnia o el engaño pueden modificar la consideración —al fin al cabo efímera— de una obra o una conducta, no pueden alterar la calidad e independencia de la misma. La CIA, u otros corruptores de otros bandos, pueden pagar a los intelectuales independientes sin que éstos lo sepan. Lo que no pueden hacer es comprarlos.

Pela sua retórica, esse editorial se enquadra em um dos temas mais recorrentes do gênero panfletário: a visão crepuscular do mundo, na qual o sujeito nos fala a partir de um universo privado de valor; seguro de possuir a verdade que com tanto esforço ele conseguiu resguardar, embora impedido de a exercê-la. Sua lógica trágica indica que ele está só, isolado, pessimista, mas ainda encontra forças para reivindicar os valores que foram traídos. O “mundo novo”, que a partir da literatura Rodríguez Monegal empenhava-se em reescrever, corria o risco de se transformar, a partir do ideológico, em um *mundus inversus* (Angenot, [1985]1995).

Como já foi dito, *Mundo Nuevo* constitui, ao menos em sua primeira etapa, uma revista institucional em grande medida com caráter de revista de formação. Isto, não porque não cumprisse com uma das suas “funções” do ponto de vista institucional (opor-se aos discursos estéticos e ideológicos que cruzam a revista *Casa*, órgão de difusão legitimante da esquerda intelectual latino-americana dos anos sessenta), mas porque a presença de uma figura como Rodríguez Monegal, intelectual engajado antes de mais nada com a literatura, foi



suficientemente forte e lúcida para conseguir articular uma espécie de contra-modelo de escritor independente que rompesse com a hegemonia do discurso político, discurso esse que havia subordinado a literatura à política em grande parte da América Latina.

Em seu trabalho “Emir Rodríguez Monegal o la construcción de um mundo (nuevo) posible”, Luz Rodríguez-Carranza considera o crítico uruguaio “eje y parâmetro de toda lectura de su próprio território”, pela maneira com que organizou e desenvolveu o trabalho da revista:

Él fue el dueño absoluto de su revista: él escogió sus colaboradores, seleccionó sus entrevistas y sus materiales; su función fue la del narrador omnisciente de “un” mundo (entre muchos mundos posibles) que fue su entera creación, y que se rigió según sus propias leyes. (Rodríguez-Carranza, 1992: 199)

Assim, em sua resposta a *Casa, Mundo Nuevo* se define pela orientação pessoal “exclusiva” do seu diretor, “único responsable de la selección de todo material que publica”, com o qual se defende das acusações sobre a origem do seu financiamento<sup>15</sup>. Entretanto, conforme já havia afirmado Mudrovic (1997), alguns dos princípios que a revista defendia –a abertura para o diálogo, a independência intelectual, o rechaço dos nacionalismos e dos populismos- coincidiam com os objetivos do CLC e do ILARI, fato que, longe de libertá-la de qualquer suspeita, reforçava sua imagem de dependência em relação aos órgãos desacreditados pela esquerda.

Não foi a ingenuidade nem a ignorância política de Rodríguez Monegal que o fizeram aceitar a direção de *Mundo Nuevo*. Pouco mais de uma década em *Marcha*, revista que do ponto de vista político e cultural era orientada para um público de esquerda, constitui o período formador da sua idéia do que deve ser uma revista, isto é, o produto da decisão de intervir politicamente a partir da formação de opinião e não a partir de estruturas partidárias, a partir da avaliação devidamente fundamentada, da originalidade discursiva, do desprezo dos lugares comuns, dos novos enfoques analíticos, do didatismo cultural (Gilman, 1993). Ao mesmo tempo, ele era consciente de que *Mundo Nuevo* teria de enfrentar outras revistas fora de cujos espaços seria difícil circular com legitimidade; de fato, Rodríguez Monegal chegou a ser considerado *persona non grata* por uma zona da intelectualidade de esquerda, diante de sua recusa a se sustentar em grupos políticos e de sua inclinação a ressaltar as afinidades com a literatura internacional. Em Santiago do Chile, durante uma reunião do ILARI em 1967, o

---

<sup>15</sup> Cfr. “Al lector”, *Mundo Nuevo*, Paris, n. 11, maio de 1967.

poeta Waldo Rojas agrediu-o fisicamente e considerou-o um “infiltrado imperialista” (ver Quadro Resumo em Anexos).

Quando em 1971 a Fundação Ford abandonou a subvenção de várias revistas e instituições, entre elas *Mundo Nuevo*, *Casa* lembrou a tortuosa genealogia de sua antagonista, e reivindicou para a instituição cubana a função de tribuna a partir da qual, pela primeira vez, organizou-se um cerco em torno da publicação liberal: “*Los lectores del Boletín recordarán que fue la Revolución cubana, y, concretamente, la Casa de las Américas, la que inició y ha mantenido continentalmente la denuncia de la penetración imperialista del ILARI y de sus revistas*”.<sup>16</sup> Todavia, nem *Mundo Nuevo* nem a revista cubana publicaram as cartas; *Casa* preferiu o espaço estritamente doméstico da revista *Bohemia*, de circulação nacional, e aquele oferecido pelas suas assistentes no exterior -*Marcha*, *La Rosa Blindada* e *Siempre!*.

Como parte dos esforços desenvolvidos por *Casa* para restaurar a hegemonia político-cultural dos anos sessenta, atualmente vem assumindo a tarefa de negar seu protagonismo na polêmica, deslocando para outras figuras e publicações a autoria intelectual do debate com *Mundo Nuevo*. Além de Fernández Retamar (a quem voltaremos na seção seguinte), Ambrosio Fornet também insiste em negar a lavra dos ataques. Quando no seu artigo “*Casa de las Américas: entre la Revolución y la Utopía*”, ele comenta as “limitantes” dos trabalhos que abordam a vida dessa publicação, põe em relevo que:

determinados enfoques tienden a hacerse unilaterales o confusos cuando ponen el énfasis – como lo he venido haciendo yo mismo– en los aspectos ideológicos y políticos del discurso cultural de *Casa* –sobre todo los vinculados con ciertas polémicas–, tal vez desconociendo que ninguna de ellas –pienso en las relacionadas con la revista *Mundo Nuevo*, con Neruda y con el llamado “caso Padilla”, por ejemplo– se originó en la Casa de las Américas, lo que no significa que ésta no tomara partido con respecto a las mismas” (Campuzano & Fornet, 2001: 20-21)

O novo consenso perfilado pelos cubanos repete-se também na resenha do livro de Maria Eugenia Mudrovic -*Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fria en la década del 60-* que a revista cubana publicou. Membro do Conselho de Redação da revista *Casa* em 1998, quando foi publicado o texto, Ernesto Sierra<sup>17</sup> menciona alguns “antecedentes literarios e ideológicos

<sup>16</sup> Trata-se do *Boletín del Instituto Cubano del Libro*, que no número 10, de 1º de março de 1971, anunciou a desaparecimento de *Mundo Nuevo*. *Casa* aproveitou a ocasião mais uma vez para se erigir em tribuna de denúncia a propósito da criação da revista *Libre*, cujo financiamento também foi considerado ilegítimo, já que ligava os intelectuais ao mecenato de Albina de Boisrouvray, esposa do marquês francês du Boisrouvray, e sobrinha de Antenor Patinho, o “rei do estanho” boliviano. Em: *Casa de las Américas*, “Al pie de la letra”, n. 67, julho-agosto de 1971, p. 181. O destaque em itálico é meu.

<sup>17</sup> “Réquiem para *Mundo Nuevo*”, *Casa de las Américas*, n. 213, outubro-dezembro de 1998, pp. 135-139.

inscritos en la prehistoria de la polémica”, em que a revista aparece mais como a continuidade dos rancores de Rama e Rodríguez Monegal, do que como um momento de singular importância para a história e a análise do campo intelectual latino-americano dos sessenta, pelo modo como se caracterizou sua fragilidade, sua cisão entre o apoio à revolução cubana, as tensões da Guerra Fria e seus respectivos “pecados originais”. Este recente afã cronológico por estabelecer o momento exato em que começou a oposição fechada a *Mundo Nuevo* consegue encontrar a primeira pista no pequeno grupo literário de Montevideu, que se reunia em torno da revista *Número* quando, na reunião que fecharia a revista, Rodríguez Monegal aceitaria começar uma outra, financiada pelo CLC. Desse encontro sai, via Mario Benedetti, a informação que alguns meses mais tarde Rama, durante o Congresso do Columbianum, passaria a Fernández Retamar. A partir das declarações recentes do próprio Benedetti<sup>18</sup>, não é difícil perceber a precisão com que em Havana foi *comprendida* a notícia, já que o nível de envolvimento que Benedetti teve ao começo da história não deixava lugar para as dúvidas: Rodríguez Monegal havia oferecido a secretaria de redação de *Mundo Nuevo* ao antigo amigo de *Marcha*; um gesto, por demais, que Benedetti recusou.

A resenha sobre o livro de Mudrovic, contudo, centra-se precisamente em um assunto que a autora apenas toca: a polémica com *Mundo Nuevo* e o papel de *Casa* em seu desenlace. Na leitura de Sierra, Rodríguez Monegal aparece como um manipulador anticubano, e sua revista como “el centro que ayudó a prefigurar la política que marcaría el comienzo de los 70”. A responsabilidade histórica pelos fracassos da intelectualidade engajada com a revolução, que *Casa* hoje transfere para a revista do ILARI, passa silenciosamente sobre as políticas e polémicas surgidas na ilha, em especial as acontecidas entre 1968 e 1971, com dois eventos protagonizados por Heberto Padilla. Culpar uma revista liberal (cuja linha anticubana foi em grande medida estimulada pelos próprios intelectuais de *Casa*, que antes do seu nascimento já a condenavam) pela divisão da esquerda parece não ter muita lógica; em qualquer caso, a responsabilidade deveria cair, já que se insiste em mostrar um “culpado”, sobre o centro epifânico da utopia guerrilheira, que fechou as portas do debate e cortou, com palavras do próprio Fidel Castro, qualquer possibilidade de crítica ou de diálogo a partir do mesmo espaço revolucionário, tanto para os estrangeiros quanto para os cubanos.

Parece necessário, então, lembrar que em 1968 a coletânea de poemas *Fuera del juego*, de Heberto Padilla, foi premiada com voto unânime no concurso “Julián del Casal”, da

---

<sup>18</sup> “Con Mario Benedetti”. Em :Biblioteca de autores contemporáneos. Benedetti en la red. Biblioteca de enlacs. Sítio da web: <http://cervantesvirtual.com>

UNEAC, por um jurado internacional entre cujos membros encontravam-se o poeta cubano Manuel Díaz Martínez, o crítico e tradutor inglês John Michael Cohen e o fundador da revista *Orígenes*, José Lezama Lima. Premiando esse livro, o que interessava aos jurados era justamente aquilo que somente era possível encontrar fora da norma, e aquilo que ainda hoje constitui a originalidade de Padilla: a qualidade formal, a “intensa mirada sobre los problemas fundamentales de nuestra época y una actitud crítica ante la historia”. Para o júri, o que dava sentido ao livro era o fato de não ser apologético. Apesar de ganhar o prêmio e ser publicado, *Fuera del juego* recebeu o veto da burocracia cultural, estampado na própria edição do livro, e não foi incorporado ao cânone das novíssimas obras revolucionárias, pois não contribuía para perpetuar o modelo afirmativo do entusiasmo sem crítica.

Enquanto que no Congresso Cultural de Havana em 1968 acabava-se de constatar o apoio internacional da esquerda intelectual à revolução cubana, com o chamado Caso Padilla, toda uma década de epifania e de adesão se fechava para os intelectuais. Em abril de 1971, o poeta foi preso pela Segurança do Estado acusado de conspirar contra a revolução, e depois de um mês, libertado e intimado a se autocriticar diante dos seus colegas da UNEAC. Ali, Padilla denunciou outros intelectuais que eram, tanto quanto ele, considerados dissidentes ou contra-revolucionários. Não existiu um processo no sentido jurídico, não houve acusação formal; a lei foi imposta de forma tal que o réu se converteu em seu próprio acusador e, de certa maneira, teve de reajustar todo o emaranhado mecanismo da justiça à lei fora da justiça. O que se julgava não eram os fatos, senão as idéias; o que ficou exposto foi a violência política nas relações de poder; o que se praticou foram as técnicas utilizadas pelo poder para garantir a hegemonia.

O autor de *Fuera del juego* converteu-se na peça chave sobre a qual sustentar uma nova economia do castigo, mas também uma nova economia do discurso. Sua confissão atuou como mecanismo regulador das futuras atitudes políticas; seu efeito foi exemplar, e sua função mais importante foi colocar ênfase na superioridade do poder. Importantes escritores latino-americanos e europeus, de outro lado, escreveram duas cartas dirigidas a Fidel Castro<sup>19</sup>, solicitando em um tom enérgico a libertação de Padilla e o respeito à liberdade de expressão.

---

<sup>19</sup> As cartas dos intelectuais europeus e latino-americanos dirigidas a Fidel Castro foram publicadas no *Le Monde* nos dias 9 de abril e 20 de maio de 1971. Além de traduzidas para o espanhol e publicadas em diversos jornais da época, hoje é possível consultá-las em: Lourdes Casal, *El Caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*, Miami, Ediciones Universal [1972]; Heberto Padilla, *Fuera del juego, edición conmemorativa 1968-1998*, Miami, Ediciones Universal, 1998.

*Le Monde* difundiu amplamente esse fato, provocando a ira das autoridades cubanas e causando, muito além da ilha, novos rompimentos, novos desencontros.

Enquanto isso, a revista lança um dossiê (CA, 67) que recolhe as declarações dos latino-americanos que se posicionaram em favor da revolução cubana e contra escritores como Mario Vargas Llosa, que acabava de renunciar ao Comitê de colaboração. Através de uma carta difundida pela imprensa internacional, o peruano criticava as sanções do governo cubano contra a liberdade de expressão<sup>20</sup>. Esse dossiê, intitulado “Posiciones”, não só sintetiza a polarização da esquerda, mas também é a culmina como um desenho ideológico que durante toda a década foi se configurando sobre uma discursividade cindida entre o engajamento e a liberdade individual. Copiosos textos, assinados por escritores e artistas do Peru, de Cuba, Uruguai, Argentina, Chile, Colômbia, Equador, México, além de alguns europeus, reafirmavam a adesão ao paradigma ideo-estético que subordina a arte à política, e com isto reafirmavam que o único modelo de intelectual possível na conjuntura era aquele que se comprometia com tal paradigma.

Nesta nova “polêmica” a revista não cita nem publica as cartas do *Le Monde*; nelas, os nomes de colaboradores próximos, como Vargas Llosa, García Márquez e Cortázar pareciam provocar uma reação e uma ferida ainda mais profundas. A identidade dos autores dos protestos contra o encarceramento de Padilla aparece revelada no silêncio que se estabelece em torno dos seus nomes. Enquanto intelectuais, eles são agora um inimigo sem rosto e sem voz própria, transfigurados em mercenários culturais do imperialismo estadunidense. Os assinantes das cartas de solidariedade com a revolução, ao contrário, consideram a ilha uma “avanzada geográfica del socialismo”, ao passo que consideravam seus críticos como “quinta columnistas”, “zapadores ideológicos”, “agentes a sueldo del enemigo”, “gusanos”, “señoritos”, “agitadores literarios”, “elucubradores mentales”. Há toda uma retórica inspirada na linguagem da propaganda e da agitação política. Para eles, o homem-escritor é o desdobramento do homem-político; a revolução, a vítima de um inimigo transformado em metáfora, em invectiva.

O conjunto das “cartas-posições” remete à questão da visibilidade e autoridade com que a revista reescreve o gênero epistolar. As cartas são o espaço a partir do qual é narrada uma verdade íntima, revelado um segredo, a partir do qual é entregue uma experiência que parece

---

<sup>20</sup> A carta de Mario Vargas Llosa dirigida a Haydée Santamaría apareceu publicada em nota de rodapé, na longa resposta da diretora de Casa de las Américas. Em: “Posiciones”: “Haydée Santamaría / respuesta a Mario Vargas Llosa”, *Casa de las Américas*, n. 67, julho-agosto de 1971, p. 140.

única, com uma linguagem que faz da confissão política um estilo, e que modifica a sintaxe de vários números da revista. As cartas funcionam também à maneira de interrogatórios, ou de monólogos que constantemente interpelam um opositor ausente, invisível no texto.

Quanto à repercussão do caso Padilla na política cultural cubana, a seguinte citação extraída de um discurso pronunciado por Fidel Castro em 1971, pouco tempo depois da confissão de Padilla, transborda-se em eloquência, e, mais do que uma ilustração, serve como prova concreta do profundo antiintelectualismo da classe dirigente:

(...) ¿concurritos aqui para venir a hacer el papel de jueces? ¡No! Para hacer el papel de jueces hay que ser aquí revolucionarios de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad! Y para volver a recibir un premio, en concurso nacional o internacional, tiene que ser revolucionario de verdad, escritor de verdad, poeta de verdad, revolucionario de verdad. Eso está claro. Y más claro que el agua.

Dessa maneira excessivamente loquaz, estabeleceram-se as pautas que vem regendo o desenvolvimento institucional da cultura em Cuba, e consolidou-se o modelo de intelectual engajado com o socialismo. O caso Padilla aparece então como a confirmação daquilo que não se devia fazer: libertar a linguagem da tirania do real. Todas as obras que, nos seus traços mais originais, não se correspondessem com o programa ideológico da revolução, seriam expurgadas e anuladas, juntamente com seus autores. Os únicos textos e interpretações válidos eram os que satisfaziam as necessidades institucionais, e com isso eram justificados tal como eram: imperfeitos, sua obra viva. Existia o consenso de que era essa imperfeição que os tornaria mais humanos, uma interpretação usada para esconder a necessidade que a revolução tinha desse discurso.

Dessa forma, fica claro para os intelectuais que sua posição diante do controle do discurso é totalmente subalterna, pois é o poder político que determina a interpretação. Inclusive poetas como Cintio Vitier e Eliseo Diego, originistas que dez anos antes foram objeto de críticas e ofensas da parte do próprio Padilla e dos seus colegas de *Lunes*, começaram a publicar textos dentro da norma conversacional, de tema revolucionário, dedicados às organizações de massas, à safra e aos operários.

A esta altura, devemos regressar a Paris, onde Rodríguez Monegal optou por outros formatos discursivos, num momento em que a réplica e a contra-réplica transformaram-se em modos insuficientes do diálogo, e no seu lugar surgiram novas estratégias.

## Os diários de Emir Rodríguez Monegal

Entre julho de 1966 e agosto de 1967, quando a origem do financiamento de *Mundo Nuevo* continuava a ocupar a atenção de *Casa*, dois eventos de grande porte chegavam ao cenário intelectual latino-americano para atizar ainda mais o fogo dos ataques espalhados em cartas, declarações e respostas: o XXXIV Congresso do P.E.N. Club celebrado em Nova York sob o tema “El escritor como espíritu independiente”, e o XIII Congresso Internacional de Literatura Ibero-americana, que coincidiu com a entrega do prêmio Rómulo Gallegos a Maric Vargas Llosa pelo romance *La casa verde*. Esses eventos, que foram observados com desconfiança pela publicação cubana, transformaram-se em material para duas elaboradas e estratégicas respostas de Emir Rodríguez Monegal aos seus opositores. Em outubro de 1966, o uruguaio publica seu “Diario del P.E.N. Club”; mais tarde, em novembro de 1967, um “Diario de Caracas” ocupava as primeiras dezesseis páginas de *Mundo Nuevo*. Ambos os textos, conforme será mostrado aqui, não foram apenas o registro de sua participação em duas reuniões intelectuais que, como vinha se fazendo tradicional na América Latina, afinaram as perspectivas políticas dos participantes e determinaram seu grau de relação (distante ou próxima) com Casa de las Américas. A partir do cenário inimigo, rodeado pela hostilidade da esquerda, seus diários cumprem com a finalidade de dar a conhecer os eventos considerados ilegítimos pela agenda editorial cubana, ao mesmo tempo em que sugerem uma afinidade discursiva com a nova plataforma ideológica colocada em circulação pelo CLC.

A participação de Pablo Neruda e Carlos Fuentes no XXXIV Congresso do P.E.N. Club, imediatamente provocou um sentimento de condenação nas instituições culturais cubanas, que convocaram artistas e escritores a assinar uma “carta aberta” contra o poeta chileno. Enquanto isso, as declarações de Fuentes, então convencido de que acabavam de enterrar a Guerra Fria em literatura, foram amplamente criticadas e debatidas na mesa-redonda protagonizada pelos membros cubanos do Comitê de Colaboração de *Casa*. O ponto de vista dos cubanos, baseado na impossibilidade de levar adiante qualquer tipo de intercâmbio ou de diálogo entre os escritores de diferentes crenças políticas, lado a lado com a atitude hostil na direção dos que ratificaram a “independência de espírito” a partir desse congresso, motivou que *Mundo Nuevo* também buscasse novas opções para estender o debate com os cubanos, preenchendo o espaço público com as formas do íntimo.

Em *Casa*, o gênero epistolar havia se convertido (e com o decorrer dos anos se afirmaria ainda mais, chegando à apoteose com o caso Padilla) numa das formas mais

elaboradas de exposição de credos políticos pessoais<sup>21</sup>. As polêmicas e as tomadas de posições assumiram um sentido confessional que, longe de renunciar aos atributos de intimidade e sinceridade, os reforçaram diante do público leitor. O “pacto epistolar” entre os autores, o diretor da revista e os leitores trasladava para o terreno do afetivo-privado, realizando-se discursos que foram pensados para destacar a presença do revolucionário no âmbito público, potencializando assim a construção de um novo retrato (moral e politicamente íntegro) do intelectual engajado, e capacitando-o a expor em público a verdade única dos seus pensamentos. De outro lado, o desejo explícito na utilização do gênero era encurtar a distância entre os assinantes das cartas [“abertas” quando foram pensadas para ser publicadas (o que pressupõe além do mais, uma circulação previa entre os possíveis assinantes, ou seja, uma prévia –e contraditória– “publicidade íntima”), ou “reveladas”, quando a motivação primeira foi a necessidade de expressar certas idéias com urgência] e seus destinatários, dando por certo que entre eles existiria um nível de relação que facilitava o uso de tal forma. Assim, o que autorizava os cubanos a utilizar uma carta aberta para criticar Neruda era, em primeiro lugar, o sentimento de ter compartilhado até então um mesmo ideal revolucionário e idênticas formas de compromisso social que, a partir da perspectiva da ilha, foram traídas.

*Mundo Nuevo*, por sua parte, também sente a urgência de se posicionar diante desses fatos, o que coloca a questão das formas da publicidade que melhor se adaptariam à sua retórica asséptica e anti-hiperbólica. O marco pensado para a exposição das grandes figuras do *Boom* foi a entrevista literária, de que os temas políticos foram deliberadamente excluídos. Então, através de que gênero configurar, a partir do interior de uma política editorial que impunha restrições discursivas, uma resposta pessoal/ institucional que, trabalhando também sobre os códigos da moralidade e da sinceridade, tornasse legítima uma outra versão da verdade, construída justamente a partir do espaço textual que *Casa* atacava? O porquê de Rodríguez Monegal escolher o diário, e não a crônica jornalística ou a reportagem para mostrar em todos seus detalhes “a outra cara” de dois eventos repudiados em Cuba, talvez se encontre no modo como as formas do íntimo conseguem funcionar tais quais dispositivos otimizadores da circulação das mensagens políticas.

---

<sup>21</sup> Nesse sentido, Juan Carlos Quintero realizou uma importante contribuição ao estudo da heterogeneidade genérica da revista. Do mesmo modo que Julio Ramos investigou a crônica modernista hispano-americana como o gênero que refuncionaliza o literário através do jornal, Quintero estudou o imediatismo da revista e sua visibilidade revolucionária através do gênero epistolar, gênero este interpretado como o lugar da verdade e como “instancia pública para la construcción de un discurso sobre lo latinoamericano”. Cfr. *Fulguración del espacio. Letras e imaginário institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.



Como unidade independente, a carta pressupõe uma ordem cronológica que não necessariamente conecta seu conteúdo à data em que é redigida, enquanto que o diário costuma inscrever o imediato numa temporalidade regular. Pela periodicidade, o diário consta também de várias entradas que, no seu conjunto, ordenam uma ou várias seqüências nas quais é possível ler (e mesclar) com maior soltura as experiências daquele que o escreve. É verdade que cada entrada do diário é também um texto único, e nesse sentido pode ser equiparado às cartas, pelo modo como permite isolar o que foi fixado nas diferentes entradas. De qualquer maneira, ambas são formas em que o privado e o público se entrecruzam, e com frequência facilitam o traçado de determinado itinerário histórico, temático, ideológico ou afetivo. Entretanto, o que melhor as relaciona é o fato de marcar enfaticamente a pertinência a um momento que se quer preservado, e a necessidade iminente de deixar sua constância a partir de um território que, em princípio, se quer absolutamente privado. As cartas, por outro lado, pressupõem em muitos casos a existência de um rascunho, de uma genealogia escriturária de que o diário costuma carecer. Segundo Philippe Lejeune (1998), por definição, o estudo genérico do diário careceria de sentido, pois quando se trata de um autêntico diário não existe o “*avant-texte*”:

Il est écrit au jour le jour: c'est ce qui fait sa valeur aux yeux de celui qui l'écrit, puis aux yeux du lecteur, si un jour lecteur il y a. Lisant un journal, j'aime à croire que je lis vraiment ce qui a été écrit, en ces termes, au jour dit, et non quelque artefact réécrit ou arrangé après. Il ne s'agit pas de sincérité. Peut-être l'intimiste s'est-il trompé, ou a-t-il essayé de se et de nous tromper ce jour-là: mais je suis au moins sûr que c'est bien sa mauvaise foi de ce jour-là que j'ai sous les yeux. Ses aveuglements ou ses silences. Les mots mêmes qu'il a employés (Lejeune, 1998: 317).

Do mesmo modo que Lejeune elaborou uma teoria do “pacto autobiográfico”<sup>22</sup> para definir o consenso estabelecido entre quem narra sua vida e aquele que a lê (anteriormente adaptado, aqui, ao gênero epistolar), novamente a noção de pacto aparece, no caso do diário, ligada à noção de verdade, de veracidade e de autenticidade. Portanto, caberia pensar também quais seriam os traços dos diários escritos por Rodríguez Monegal que, a partir do exposto por Lejeune, nos levam a duvidar da “autenticidade” da forma utilizada, embora não da veracidade dos fatos narrados.

---

<sup>22</sup> Em *Le pacte autobiographique* (Paris, Seuil, 1975), Lejeune define esta noção como o acordo tácito que se dá entre autor e leitor, o primeiro garantindo ao segundo tanto a veracidade dos sucessos narrados quanto o papel que desempenhou nos mesmos.

O Congresso do P.E.N. Club rendeu à revista de Rodríguez Monegal cinco textos diferentes distribuídos ao longo de três edições, nas quais o diretor recorta para seus leitores os momentos de reflexão mais importantes do evento, ou resenha as reações da imprensa favoráveis ou contrários à participação desses escritores<sup>23</sup>. O congresso de Caracas cobre as duas semanas que Rodríguez Monegal passou na capital venezuelana e, durante os primeiros dias, é narrada num registro cinematográfico, pois coincidiu com o terremoto que sacudiu a cidade no dia 29 de julho de 1967.

### *O diário institucional*

Sobre a exaustividade e a variedade de perspectivas que esses diários oferecem, prevalece o desejo de mostrar os fatos a partir de um ângulo que combina a experiência individual com a institucional. Tratando-se de textos assinados por Rodríguez Monegal, escritos na primeira pessoa do singular, divididos em entradas que se correspondem a cada um dos dias dos congressos, e contendo o termo “diário” nos títulos de cada um dos textos, a questão dos traços formais básicos do gênero parece se reduzir sensivelmente. Contudo, existem neles elementos que os separam da preceptiva do diário tradicional. Trata-se, em primeiro lugar, de textos escritos para logo publicá-los em *Mundo Nuevo* e oferecer uma versão diferente da que *Casa* havia mostrado (ver Quadro Resumo em Anexos). Em segundo lugar, a voz do autor se transforma, em muitas ocasiões, num mero recurso narrativo para se referir a episódios específicos da vida da literatura como instituição; isto é, no lugar de um diário pessoal e íntimo, Rodríguez Monegal nos entrega um *diário institucional*<sup>24</sup>. O texto com que ele introduz este diário termina com a seguinte precisão: “Como una contribución a la crónica de ese importante acontecimiento, publico ahora las páginas de un *Diario* que refleje, desde un ángulo muy especializado, los días del Congreso” (MN, 4: 41). O registro detalhado das declarações à imprensa, das atividades coletivas, dos almoços íntimos em restaurantes e das reuniões noturnas com seus correligionários, é a prova escrita de uma memória que quer se prevenir contra o esquecimento, mas também contra a tergiversação, contra a destruição de um

<sup>23</sup> Saul Bellow, “La influencia del intelectual norteamericano” MN, n. 3, setembro de 1966, pp. 13-16; “El Congreso del P.E.N. Club” [“Sextante”], MN, n. 3, setembro de 1966, pp. 75-6; Emir Rodríguez Monegal, “Diario del P.E.N. Club”, MN, n. 4, outubro de 1966, pp. 41-51; “Papel del escritor en América Latina” [mesa redonda], MN, n. 5, novembro de 1966, pp. 25-35; Emir Rodríguez Monegal, “El P.E.N. Club contra la guerra fría” [“Sic”], MN, n. 5, novembro de 1966, pp. 85-90.

<sup>24</sup> Lejeune refere-se ao diário de Remi Hess, *Le Lycée au jour le jour* (1989) como “pionnier du «journal institutionnel»”. Ver: *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, p. 324.

modelo autônomo que não parece desprezar o engajamento, mas que também não se subordina a ele.

O verdadeiro protagonista dos diários é o modelo do intelectual cosmopolita, jovem, preocupado com o destino político, social e econômico da América Latina. Assim, no Congresso do P.E.N. Club, Rodríguez Monegal nos entrega a imagem rebelde de um Vargas Llosa que, em um “francés impecable”, denuncia a indiferença das oligarquias locais diante da condição de *clochard* em que vivem os escritores do seu país. Um ano depois, honrado em Caracas, retrata-o como um “perfecto caballero peruano” impecavelmente penteado e atento à sua condição de estrela das letras, preocupado pelas implicações políticas da aceitação do prêmio Rómulo Gallegos, temeroso de “que se pueda confundir su aceptación del premio con la aceptación de un régimen”.

Ambos os diários fogem da definição tradicional do gênero; sua publicação imediata busca na “censura estética” uma aliada técnica que delata uma falsa apropriação ou, em outras palavras, que autoriza o recurso à simulação. Eles carecem, de outro lado, de quase todos os elementos que melhor os definiram: extensão, repetições, presença massiva do implícito, mas sobre tudo do impudor e da indiscrição com que se escrevem “sinceramente” as fraquezas e as faltas daqueles que o rodeiam (Lejeune, 1997). Tanto os títulos quanto os modos de intervir nos textos deixam claro que não se trata do diário *de* Rodríguez Monegal; seu olhar sobre os escritores aparece sempre mediado por um juízo crítico exclusivamente profissional. Quando ele conversa com García Márquez em Caracas, centra-se na avaliação estética de *Cien años de soledad*, enquanto exclui outros fatos que “desde un ángulo especializado” pareceriam impertinentes, e sugerem que o diário não foi totalmente escrito “*au jour le jour*”. Numa visita a uma livraria, logo depois do terremoto que assolou Caracas na véspera do Congresso, Rodríguez Monegal descobre a coleção das Obras Completas de Andrés Bello, editada por Miguel Luis Amunátegui em Santiago do Chile entre 1881 e 1893, e registra no diário: “Nunca la había visto en una librería y me siento horriblemente tentado a adquirirla. Pero si está al alcance de mi deseo, no lo está al de mi bolsillo. [Terminaré por tenerla, pero no me corresponde contar aquí cómo. Es otra historia.]”. Toda vez que nos acontecimentos do dia a dia como congressista caraquenho algum “impulso” o carrega para o pessoal, o zelo por apagar do texto qualquer marca das suas relações íntimas manifesta-se com força. Assim, as mulheres de outros escritores são identificadas pelos nomes próprios, enquanto a dele é apenas nomeada como “minha mulher”. A partir de Paris, onde ela permaneceu, essa vaga alusão parece ser o nexos com uma vida que também parece merecer um outro diário. Em Caracas e Nova York, o

diretor de *Mundo Nuevo* é um eu público politicamente correto, que ao mesmo tempo se dilui numa espécie de trindade literária formada por críticos, romances e romancistas.

A “edição” da quotidianidade, seu encobrimento sob alguns signos estéticos –o real (in)transcendente sempre é associado ao irreal (in)transcendente (filmes de Hollywood, personagens literários)-, a introdução de referências para situar o leitor, aparecem todos como marcas textuais de uma certa inautenticidade genérica que, em troca, não faz mais do que aliviar o diário institucional das marcas do que é pessoal. A opinião de Rodríguez Monegal é a *autoridade*, sempre presente avaliando, aconselhando; sua figura pode tornar acreditáveis os fatos narrados. O que lhe interessa destacar não é a visualidade revolucionária, mas a visualidade literária como *um outro modo da verdade*. A seleção de detalhes que compõem, nas diversas entradas, o retrato de família dos escritores latino-americanos parece verter qualquer dúvida sobre sua integridade moral e ideológica, sobre o modo com que a esfera artística se posiciona diante da esfera política e participa ativamente dela. A intervenção de Vargas Llosa no P.E.N. Club e seu discurso posterior à recepção do prêmio Rômulo Gallegos (“La literatura es fuego”) surge então como o modelo retórico de tal relação entre o artístico e o político, carregando o espaço literário latino-americano de um dramatismo que soube administrar o equilíbrio entre o radicalismo de esquerda e de direita, deixando mais ou menos comprazidos tanto os militantes cubanos quanto seus críticos.

Sobre uma cenografia composta por dois quadros de Wifredo Lam, e que aos olhos de Rodríguez Monegal foi montada “como para subrayar mejor la presencia cubana”, na décima-primeira entrada do diário venezuelano, assistimos a uma solenidade que se estende sobre a “sinceridad aterradora” de Vargas Llosa ao declarar, num país e sob um governo declaradamente hostil à revolução cubana, “su fe en el socialismo y su convicción de que en Cuba se está realizando la justicia social”. Contudo, algumas linhas depois o fundador de *Mundo Nuevo* registra a seguinte reflexão: “Como apuntaba alguien: ¿Es concebible imaginar a la Casa de las Américas entregando un gran premio a Borges por una de sus obras y permitiendo que el escritor argentino ratifique en público en La Habana su simpatía por los Estados Unidos?” (MN, 17:17).

Os diários do P.E.N. e de Caracas se transformam assim em expressões de um gênero que metonimiza a política dialógica e o credo “não comunista” de *Mundo Nuevo*, sendo ademais o gênero produtor do espaço da coincidência entre as vozes que fazem de tal política uma realidade. O diário se mostra como uma outra forma de imediação, capaz de representar textualmente o debate desses momentos em torno do engajamento e da função do intelectual;

ele mostra os diferentes “modelos” de intelectual negociando seus espaços, ocupando-os. Nesse sentido, esses diários são também o testemunho e a memória de um momento de intensa confrontação política na vida intelectual latino-americana.

À diferença da epístola, que pressupõe uma proximidade entre quem escreve e o destinatário, o diário parece nos privar da possibilidade de dialogar que implica dividir com o outro a nossa intimidade. Entretanto, esse registro individual aqui exhibe o protagonista posicionado num cenário público em que todos interagem, e a partir do qual comunicam-se mensagens institucionais, como a unidade literária continental, o princípio do fim da Guerra Fria e, em consequência, a prevalência de um modelo de intelectual independente e distante de capelas ou partidos. Na opinião de Rodríguez Monegal, o Congresso do P.E.N. Club justificou-se em particular por dois motivos: “(a) demostró con los hechos que el diálogo es posible en la comunidad intelectual y que para lograrlo, nadie debe renunciar a sus convicciones o sus doctrinas; (b) también demostró que en este momento hay una literatura latinoamericana que funciona por encima de las separaciones nacionales y que tiene, cada día más, una fuerza y una pujanza internacionales” (MN, 4: 41). Depois em Caracas, no marco do prêmio Romulo Gallegos, ele retoma o discurso dos organizadores do Prêmio, que sublinha o caráter literário dos eventos registrados, assim como a total independência dos mesmos de qualquer intenção política: “Un premio literario debe estar libre de ataduras” (MN, 17: 17). Apesar da insistência em destacar a especificidade literária dos acontecimentos, a ênfase política implícita nessas citações aparece como prova convincente da total mobilidade do intelectual independente.

Por outro lado, o fato de não pensar o diário como uma construção basicamente autobiográfica converte-o num texto híbrido, do qual emerge a crônica. Rodríguez Monegal não é somente o sujeito que registra sua vivência, mas também o correspondente que transmite uma imagem “objetiva” através de uma forma que expressaria as diferentes instâncias da sua subjetividade. Ao adotar o papel de testemunha, o diretor de *Mundo Nuevo* sela um pacto de identidade com a revista, e assume o diário como “resposta” à pressão pública que a moralidade revolucionária exercia a partir de Cuba. Com esta versão da verdade (pessoal e institucional) que emana do seu diário, o uruguaio encontra uma maneira “transparente” de mostrar que, apesar do duvidoso vínculo com a CIA, os intelectuais “independentes” não tinham nada para esconder.

## O crítico como estrategista: Rama & Retamar vs. Monegal

Quando interrogado sobre a possível influência de Emir Rodríguez Monegal na expulsão de Angel Rama dos Estados Unidos, no começo dos anos oitenta, o diretor de *Casa* respondeu:

Emir Rodríguez Monegal fue sencillamente un instrumento, y creo que no es el dedo de Emir Rodríguez Monegal, es el dedo que estaba detrás de Emir Rodríguez Monegal [...]. Si me pregunta usted, y esto es una conjetura, no creo que Emir hubiera hecho eso. Creo que Emir escribió algunas majaderías en las cartas que se han publicado después, sin embargo era un caballero, y no hubiera hecho una cosa de esa naturaleza. Pero repito, Emir no era el que decidía en estas cosas, él era sólo el director<sup>25</sup>.

Em sua resposta, Fernández Retamar funde dois momentos cronologicamente distintos na carreira desses dois críticos uruguaios (iniciados os anos oitenta, Rodríguez Monegal era catedrático em Yale, enquanto Rama tentava sê-lo em Stanford), reforçando assim a impossibilidade de *Casa* de desvincular o ex-diretor de *Mundo Nuevo* da imagem estigmatizada de colaborador da CIA, com que foi rotulado por mais de três décadas. Ao (con)fundir as temporalidades e as funções de Rodríguez Monegal enquanto diretor de revista e “agente”, Fernández Retamar demonstra sua atual disposição para explicar e justificar a tão criticada atuação do fundador de *Mundo Nuevo*. Ao mesmo tempo, a utilização do advérbio “sólo” serve para delimitar as atribuições de ordem política e prática de Rodríguez Monegal, e também serve para mostrá-lo num plano de subordinação mais do que diante da política institucional do seu organismo financiador (o CLC, o ILARI): diante da política dos Estados Unidos; isto significa, na visão da esquerda militante, estar a serviço daqueles que se opunham ao modelo revolucionário latino-americano.

O apelo à integridade moral de Rodríguez Monegal (“sin embargo era un caballero”), para aliviá-lo do peso da “culpa” que durante quase quatro décadas recaiu sobre sua participação em *Mundo Nuevo*, talvez possa ser explicado pela resistência de sua revista tanto ao tempo da história política quanto ao tempo da literatura, e hoje talvez nos ensine que o que sobreviveu para as letras latino-americanas, dessa disputa entre o radicalismo de direita e o radicalismo de esquerda nos animados anos sessenta, é justamente muito daquilo que tentou se manter à margem desse radicalismo ou contra ele. A partir do interior do campo de valores de

---

<sup>25</sup> Idalia Morejón Arnaiz & Irlemar Chiampi, “Entrevista a Roberto Fernández Retamar” (inédita), São Paulo – Cienfuegos, Cuba, janeiro de 2003.

Fernández Retamar, o advérbio “sólo” propõe a silhueta de um Rodríguez Monegal manipulado, não suficientemente capaz de resistir às manobras da CIA, ou de colocar seu talento crítico a serviço das demandas de uma comunidade intelectual amante da revolução planetária. Contudo, a ausência de responsabilidade que parece recair sobre o diretor de *Mundo Nuevo* poderia ser pensada também como a reavaliação de Fernández Retamar sobre o papel que desenvolveram ambas as revistas num debate que, ainda que ele pretendesse inspirado na vocação rebelde de um homem só (Angel Rama), seus mesmos conteúdos mostram como foram criadas para operar dentro de campos de poder em que as hierarquias a partir das quais polemizavam compartilhavam um mesmo nível de subalternidade, ao responder em diferentes graus e com discursos opostos à políticas institucionais e à ideologias que colocavam em jogo, em primeiro lugar, o controle político e econômico sobre determinados espaços geográficos.

É importante que se passe agora ao sintagma “él era sólo el director”, a fim de comentar acerca da nova esfera de atuação desses críticos, no contexto político sessentista, e de questionar de que modo eles (re)definem a natureza e as funções do diretor de uma revista, as marcas de institucionalidade, já que também explicitam a atuação de *Casa* e *Mundo Nuevo* como receptoras, portadoras e divulgadoras de ideologias que circulam e assentam-se em torno de figuras-chave da crítica literária latino-americana do período. Mais do que indagar sobre as razões ou motivos que levam o diretor de *Casa* a apresentar a influência secundária de Rodríguez Monegal como uma derrota da ingenuidade ou da estreiteza ideológica, interessa explorar a intensidade com que o sintagma “él era sólo el director” espelha a funcionalidade de um outro sintagma: fazer uma revista (e dirigi-la) implicaria a justaposição de práticas pessoais e políticas institucionais diante das quais os diretores se veriam impelidos a optar em diferentes graus. E é justamente em função dos conceitos políticos que circulam dentro dos campos de poder em que estes diretores se movem, que cada um deles opta por um modelo retórico, por um desenho intelectual. A idéia do diretor como O Mestre, como a figura espiritual que rege a discursividade e ordena a sintaxe de uma revista, e que tal qual uma linha nada invisível atravessou algumas das principais publicações latino-americanas da época (*Sur*, *Orígenes*), é deslocada a partir do triunfo revolucionário cedendo lugar a uma coletividade que reproduz os mitos e ritos participativos da nova estrutura social. A imagem do intelectual como voz dos sem-voz, como “técnico”, letrado e reproduzidor das mudanças sócio-históricas transforma, no espaço cubano, as formas “tradicionais” de fazer uma revista.

Se durante o quinquênio em que se manteve no comando de *Casa*, Antón Arrufat tentou preservar determinados espaços textuais em benefício da liberdade de criação e da polêmica estética, reivindicando assim sua formação no interior das páginas de *Ciclón*, Fernández Retamar (que na juventude foi colaborador de *Orígenes*) negocia esses espaços até o ponto de chegarem a ser totalmente controlados pela institucionalidade. Enquanto isso, em outro contexto, Rodríguez Monegal manteve uma concepção mais unipessoal e centralizada do trabalho editorial. Para manter sua imagem de revista de diálogo, *Mundo Nuevo* produz uma certa heterogeneidade interna, embora baseada em uma plataforma institucional que, ao se opor às grandes linhas da política cultural da revolução cubana, se contradiz com a política de tolerância que aparentemente mantinha com os escritores de esquerda que se inseriram na estrutura do seu discurso liberal.

Contando com um comitê de colaboração integrado por escritores de diversos países do continente, a revista cubana aparece como o produto de uma certa representatividade latino-americanista, que guia a eleição de autores e temários. Os membros desse conselho editorial são os mediadores e fornecedores de uma longa lista de adesões. *Mundo Nuevo*, pelo contrário, semeia a dúvida no estreito espaço que separa a prática canonizadora de Rodríguez Monegal da plataforma ideológica do ILARI, da Fundação Ford e do Congresso pela Liberdade da Cultura (CLC). O Comitê de colaboração de *Casa* também participa como voz de consenso da esquerda, enquanto que *Mundo Nuevo*, ao não tomar decisões coletivamente, não torna público o espaço e o modo de negociar com as instituições que a financiam. As abundantes manifestações de apoio à revolução cubana lançadas em cartas coletivas e individuais, em declarações e congressos, fazem de *Casa* uma frente organizada capaz de assumir o papel de denunciante posicionado no lugar produtor da verdade (revolucionária). *Casa* projeta a voz da urgência, a voz da transformação, sempre convocando os intelectuais a se posicionarem e tornarem públicas suas crenças. A urgência está dada pela proximidade geográfica dos Estados Unidos, e pela profundidade da sua presença na vida econômica e política latino-americana. A urgência é o resultado da iminência de fatos concretos, como as agressões imperialistas nos primeiros anos da revolução, ou a exclusão de Cuba da O.E.A. Assim, o discurso de *Casa* converte-se em uma sorte de chamada pública contra a política estadunidense, e a esquerda revolucionária pode contar incondicionalmente com a revista para promover seus integrantes.

Em contrapartida, o estilo didático adotado por Rodríguez Monegal foi o eixo que organizou a sintaxe da sua revista. Embora existem números monográficos na forma de dossiê,



o didatismo está dado pela articulação de diversos gêneros em torno de uma figura (Darío), um tema (o erotismo) ou uma literatura (a argentina). Sua empresa, entre pedagógica e ilustrada, converte-se em um lugar para o “alternativo” diante das poéticas engajadas da esquerda, por meio da “restauração” e exposição de figuras e temas excluídos do olhar revolucionário –como é o caso da escrita de Manuel Puig, a animada ensaística de Cabrera Infante em torno do erotismo no romance folhetim, ou a estratégica aparição internacional de José Lezama Lima.

A história de *Casa e Mundo Nuevo* não é apenas a de duas revistas, mas também a da conformação de grupos intelectuais que se localizam em pólos ideológicos opostos, configurando uma dinâmica cultural que reestrutura o campo intelectual da esquerda, conforme as adesões e as deserções vão acontecendo. Apesar das dificuldades para circular internacionalmente (incomunicação, censura), a difusão de *Casa* desde o começo esteve respaldada pelo prestígio da revolução, que lhe garantiu uma progressão constante, paralelamente a seu engajamento político e à situação privilegiada da esquerda no plano internacional. É suficiente lembrar como a própria revista recolhe na seção “Al pie de la letra” seus modos de intervenção em publicações e instituições estrangeiras, e também como os escritores utilizam o espaço de congressos e reuniões para promover o projeto cubano<sup>26</sup>. *Casa* é a porta de entrada dos intelectuais para a revolução, e ao mesmo tempo funciona como porta de saída para a circulação instantânea da utopia.

Da opinião de Fernández Retamar sobre a escassa credibilidade que restava a Rodríguez Monegal ao se deixar manipular pela política cultural dos Estados Unidos desprende-se, em boa medida, sua auto-consciência de ter sido também um instrumento, mais do que um verdadeiro protagonista na reorganização das forças intelectuais de esquerda. Seu artigo “Angel Rama y la Casa de las Américas” está construído sobre a imagem de Rama como figura tutelar da crítica de esquerda dos anos sessenta, mas fundamentalmente como artífice da ofensiva antiimperialista que colocou *Mundo Nuevo* no olho do furacão. Baseado na correspondência de Rama com o próprio Fernández Retamar e com Márcia Leiseca, na época secretária de direção da Casa, esse artigo traz à superfície todo o processo subterrâneo de construção de uma comunidade revolucionária de avançada e, fundamentalmente, apresenta Rama como um estrategista político tentando colocar em prática a reunião definitiva da vanguarda estética com a política.

---

<sup>26</sup> Em *Historia Personal del boom*, José Donoso nos traz a imagem de Carlos Fuentes a discursar em favor da revolução cubana, em pleno Congresso de Intelectuais de 1962 no Chile (Universidad de Concepción), quando ainda a maior parte dos escritores latino-americanos não tinham estabelecido vínculos entre si ou com Havana.

Contudo, o fato de que o mesmo diretor de *Casa* delegue ao crítico uruguaio a responsabilidade e o sucesso de várias empresas que contribuíram profundamente para a solidez estrutural e ideológica da instituição que a publica<sup>27</sup> leva a questionar até que ponto Rama não estaria sendo erguido e recuperado como autoridade que, do mesmo modo que Rodríguez Monegal, serviria para resistir ao tempo mutante das ideologias. De outro lado, seu protagonismo na criação de uma política internacional mais agressiva para Casa de las Américas revela que além dos vínculos profissionais ou pessoais, a instituição cubana buscou suprir com essa figura a carência bastante acentuada em Cuba de uma crítica modernizadora, de um intelectual que reunisse em si tanto um “corpo de doutrina” quanto as qualidades organizadoras necessárias para colocá-lo em funcionamento.

Rama aparece como o sujeito que, através da revista, aporta densidade e dinamismo à projeção política da instituição cubana. As citações sacadas dessa correspondência por Fernández Retamar compõem o retrato do autor intelectual do avanço cultural antiimperialista lançado a partir da ilha. Elas mostram, muito especialmente, que sua autoria configura-se a partir da tomada de decisões, do cálculo preciso dos passos a seguir, dos pactos a executar, e inclusive das idéias que deveriam se transformar em diretrizes da revista. Sem pudor algum, Rama não nos é apresentado como colaborador, e sim como um dos principais ideólogos de *Casa*. Nos fragmentos citados dessa correspondência toma-se mais explícita não só a sua relação com as pessoas que trabalhavam no centro cubano, mas também sua convicção sobre a necessidade de que além dos seus erros, a revolução cubana prevalecesse como modelo. Por outro lado, esse recorte epistolar mostra como circula a polêmica antes de ser divulgada no continente, especificamente na Argentina, no Chile, na Venezuela, no México, no Uruguai e em Cuba; mostra também como se organiza a esquerda, como se arma uma campanha, e como o campo intelectual se reagrupa em torno das imagens críticas de Rama e Rodríguez Monegal.

No artigo de Fernández Retamar, Mario Benedetti aparece como uma das fontes através da qual Rama atualiza suas informações sobre a mudança de política seguida pelo CLC, que tinha uma sede em Montevideu (lembramos novamente que Benedetti é o informante presente na última reunião da antiga revista *Número*, quando Rodríguez Monegal anuncia seu novo projeto editorial). A plataforma do Congresso, amplamente difundida pela própria rede de

---

<sup>27</sup> A presença intelectual uruguaia em Casa de las Américas é fundamental para sua configuração estrutural. Foram as iniciativas de Mario Benedetti e do próprio Rama (entre outros), as que contribuíram para a fundação do Centro de Investigaciones Literárias (CIL) da instituição cubana, assim como para a instauração do testemunho como gênero do Prêmio Casa, a partir de 1970.

publicações, referia-se ao “desgaste de los esquemas ideológicos” assim como a “la necesidad de una creación ajena a la política”, francamente oposta à convicção revolucionária de que a luta armada seria a única saída para os problemas econômicos e sociais do continente. A proposta liberal de desideologizar a cultura preocupa Rama, que chama a atenção de *Casa* para uma esquerda intelectual enfraquecida, que precisava se unir e se fortalecer usando a revolução cubana como símbolo. Ele estabelece, além disso, a necessidade de mudar as estratégias, isto é, de modernizar, sofisticar os recursos para aceder à luta ideológica em um mesmo plano de igualdade com as instituições liberais: “Se necesita lo que hace el imperialismo: una revista en París, reuniones periódicas de escritores, acción militante en todas las causas, organismos supranacionales como habíamos encarado. Nada hicimos, y nos hemos confiado a nuestras flacas y exclusivas fuerzas en todo. ¿No es hora de cambiar esta política?” (Fernández Retamar, 1998: 177)

A sugestão de Rama de reestruturar as frentes culturais é também uma reprovação e uma chamada para a responsabilidade da parte dos cubanos:

Ustedes por allí están tan salvaguardados que no se dan cuenta de la situación y del desaliento en que se mueve ahora el intelectual de izquierda en Latinoamérica: todos los días se presencia una traición, más exactamente una venta a buenos dólares [...] Estamos retrocediendo en casi todos los frentes, y me temo que, sin tener que creer en las tesis trotskistas, la misma Cuba se retira de Latinoamérica. (Fernández Retamar, 1989: 175)

Diante da urgência desses reclamos, a série de episódios que sucederão começa com a troca epistolar de Rodríguez Monegal e o diretor de *Casa* e, sob a forma de coincidência, novamente Rama aparece como o autor intelectual e o estrategista da polêmica:

lo bueno de nuestra amistad es la coincidencia espontánea en asuntos de arte o de política, así estemos separados por mares y continentes. Cuando yo te escribía sobre la nueva revista del Congreso la carta que sospecho ya has recibido, tú escribías la carta de respuesta a Monegal que has enviado a José Pedro [Díaz] y él me ha mostrado. De total acuerdo [...] Agradecería que le dieras a tu carta *la mayor difusión posible*, entre los mencionados y muchos más, sobre todo el equipo de izquierda que es el que ha sido asignado para el confucionismo de la nueva revista. Estoy dispuesto a publicarla en *Marcha* si a ello me autorizas, enviándome alguna copia, y sugeriría una acción intensa para la zona mexicana que es la que, en todo el continente, me parece la más débil y más sensible a este tipo de conmixiones (Fernández Retamar, 1998: 175-176).

A partir do momento em que essa correspondência é publicada (especificamente a partir da amplamente divulgada resposta do diretor de *Casa* na qual nega ao uruguaio a colaboração dos cubanos na revista do ILARI, lhe expressa a impossibilidade de convidá-lo para participar

como jurado no Prêmio Casa e finalmente o alerta pela sua falta de suspicácia diante da presença estadunidense na projetada revista), a imagem do intelectual ingênuo, desprevenido, irresponsável e indiferente passa a ser utilizada como figura retórica pela revista cubana, que a exporta para outras publicações. O paternalismo se instaura como valor crítico e, junto dele, a figura do *intelectual-criança* ganha corpo. Lembremos somente o parágrafo seguinte, com que *La Rosa Blindada* introduz a publicação das cartas cruzadas entre os diretores de *Casa e Mundo Nuevo*: “Las dos cartas que publicamos hablan de por sí sobre la candidez de ERM y la enérgica reacción del joven poeta cubano Roberto Fernández Retamar [...], y que de paso servirá para ubicar a algunos publicables que ya estaban preparando sus originales, ‘despistados’ por la inocente criatura que dirige la nueva revista”.<sup>28</sup>

É Angel Rama, como parece prová-lo uma das cartas que dirige a Fernández Retamar, que sugere a estratégia de não enfrentar com aberta hostilidade os intelectuais que colaboravam com as dependências do CLC, e sim de fazer com que se reconhecessem como objetos da manipulação imperialista: “Pero una advertencia, que a esta altura ya debes haber comprendido por mi carta anterior: son muchos en América, y de los mejores, que no vieron el asunto y *que fueron engañados*”.<sup>29</sup> Entretanto, o fato de que Rama sugira o traçado de uma figuração intelectual imatura, ideologicamente incapaz de manter sua autonomia diante do poder imperialista encontra uma dupla origem nas próprias críticas, queixas e defesas esgrimidas pelos diretores e colaboradores das revistas do CLC que foram vinculados ao escândalo sobre o financiamento da CIA. Em uma declaração oficial de 1967, os membros da assembléia geral do Congresso chegariam a condenar “de la manière la plus énergique la façon dont *ils ont été trompés* par la C.I.A. et le mal qu’elle a fait à leur cause”.<sup>30</sup>

Um dos momentos chave dessa construção do perfil psicológico e moral do intelectual “alienado” pela falta de suspicácia política acontece na mesa-redonda “Sobre la penetración intelectual del imperialismo yanqui en América Latina”,<sup>31</sup> na qual aos intelectuais que não participavam das tarefas militantes da esquerda não se lhes reconhecia a capacidade para pensar as conseqüências políticas dos seus atos, ao mesmo tempo em que se lhes demonstrava a necessidade de serem alertados acerca do aproveitamento que o Departamento de Estado

<sup>28</sup> E.R.M/R.F. R., “Correspondencia”, *La Rosa Blindada*, a. 2, n.8, 1966.

<sup>29</sup> Roberto Fernández Retamar, “Angel Rama y la Casa de las Américas”, en *Recuerdo a*, La Habana, Ediciones Unión, 1998, p. 175.

<sup>30</sup> “Le congrès pour la liberté de la culture condamne «la façon dont il a été trompé par la C.I.A.». *Le Monde*, 18 de maio de 1967, p. 2. (O destaque em itálico é meu).

<sup>31</sup> Transmitida pela rádio internacional Radio Habana Cuba, em 10 de agosto de 1966, e publicada em *Casa*, n. 39. Participantes: Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fomet, Lisandro Otero e Edmundo Desnoes.

estadunidense faria da sua imagem pública. O seguinte fragmento, extraído da intervenção de Ambrosio Fomet, acode ao tom apocalíptico e proselitista da retórica revolucionária para configurar a esquerda militante como líder e consciência crítica da intelectualidade:

Pueden ser militantes o no, pero todos saben que hoy, en Cuba, se está jugando el destino de nuestros pueblos... y hasta el destino de nuestras literaturas, de nuestro arte nacional. La política norteamericana en la cultura sólo puede engañar a otros dos tipos de escritores y artistas: engañar a unos y desorientar a otros. Por eso hemos declarado un «estado de alerta» en el campo de la cultura. Hay un tipo de intelectual que no nos interesa: es el que está pidiendo a gritos «ser engañado». Todo el mundo lo conoce, se sabe incluso cuánto valen: una traducción, una beca, un premio, una embajada... depende de las ambiciones. Te repito: esos no nos interesan; se dejarán «engañar», pero no podrán engañar a nadie... Pero hay intelectuales, como decía Lisandro, o más bien artistas que, aunque parezca extraño –a nosotros nos parece inconcebible, pero hay casos-, que son ingenuos, se trata a veces de un problema de carácter... Ese artista es honesto, aspira –desde luego- al bienestar de su pueblo, pero dice: no, yo no soy político, yo de eso no sé nada, yo ¿qué puedo hacer? A ése tenemos el deber de ponerlo en guardia. Si colabora, le estará haciendo el juego, sin quererlo, al enemigo... al que invade Santo Domingo, al que estrangula la economía de su país, al que apoya a los gorilas del continente, al que prepara los planes «Camelot», al que considera a Puerto Rico como una colonia vitalicia... al que, en último caso, lo desprecia a él y a su propia cultura –a *nuestra* cultura- aunque ahora pretenda interesarse por ella. A ese escritor, a ese artista hay que exigirle que reflexione... A lo mejor ve que otros, que pasan por «izquierdistas», que han leído mucho marxismo, se dejan cortejar, transigen, y entonces piensan: ¿por qué no yo, entonces? ¿Qué hay de reprochable en eso? A ése, al desorientado, al de buena fe, hay que decirle: esos que parecen saber más, saben menos, esos no saben nada. Son pícaros, simplemente. Y a la larga pierden. Como decía Martí: todos los pícaros son tontos...<sup>32</sup>

O tom de urgência, a ironia, a responsabilidade pela reeducação e pela saúde ideológica de uma comunidade descarrilada apela a uma linguagem proselitista e doutrinária que através da culpa funciona como máquina mutiladora da liberdade individual. Apoiado na “sabedoria popular” de José Martí, Fomet indica onde está o perigo, adverte aos “pícaros” colaboradores de *Mundo Nuevo* de sua transformação nos “tontos” de amanhã. Esta chamada de alerta aos intelectuais latino-americanos rendeu ao elenco cubano mais de uma adesão, mais de uma retratação por parte de alguns colaboradores de *Mundo Nuevo*:

a) Carta de Augusto Roa Bastos a Fernández Retamar, em que se posiciona publicamente em favor das diretrizes políticas surgidas da instituição cubana, e se “autocrítica”:

No estoy reclamando un *bill* de indemnidad o prerrogativas de tolerancia y privilegio para los que, como yo, hemos incurrido sin mala fe [el subrayado es mío] en algunos de los descuidos y equivocaciones fustigados en la carta a Pablo; mi colaboración en *Mundo Nuevo*, por ejemplo.

No voy a pretender ahora justificarla con argumentos que ya carecen de oportunidad. Sólo puedo decirte, en mi descargo, que cuando Emir comprometió mi colaboración para esa revista, a su paso por Buenos Aires, a fines de 1965, no se había desencadenado aún la esclarecedora polémica que fue iniciada precisamente por ti. Yo lo hice en la confianza de que, de acuerdo con sus declaraciones, él iba a abrir la revista a un amplio y franco diálogo sobre todos los problemas de América Latina, sin exclusiones, y en el que los compañeros cubanos tomarían parte activa<sup>33</sup>.

b) O poeta peruano Alejandro Romualdo declara, em uma nota publicada também na revista, que ele não colaborou com *Mundo Nuevo*, mas que foi Julio Ortega que, sem consultá-lo previamente, o incluiu em uma antologia da poesia peruana que a revista promoveu.<sup>34</sup>

Em contraste com estes escritores, cujas retificações foram aparentemente suficientes para restabelecer a ordem da esquerda que *Mundo Nuevo* parecia interromper, a biografia intelectual de dois cubanos recolhe passagens em que também é possível constatar pelo menos um momento de ruptura e outro de negociação com as autoridades cubanas:

a) Guillermo Cabrera Infante perde sua permissão de entrada em Cuba no início de 1967, entre outros motivos por participar como correspondente de *Mundo Nuevo* em Londres. Já em novembro de 1965, a caminho do exílio e de passagem por Paris, o antigo diretor de *Lunes* tinha sido advertido pelos funcionários da Embaixada cubana: “La va a dirigir un argentino [sic] llamado Monegal con pretensiones literarias. No te asocies con esta gente porque te va a traer malos resultados”.<sup>35</sup>

b) No dia 2 de julho de 1968, logo depois que um trecho do romance *Celestino antes del alba* fosse publicado em *Mundo Nuevo*, Reinaldo Arenas escreve uma carta a Rodríguez Monegal, que revela bastante do clima vigilante e hostil da burocracia cubana diante da revista do ILARI e dos seus colaboradores. Se a partir do exterior Roa Bastos se explicava diante das autoridades cubanas como alguém que havia sido enganado, a partir do interior revolucionado, Arenas expõe ao crítico uruguaio a dupla face da sua “traição”:

A raíz de la publicación de un fragmento de mi novela *Celestino antes del alba* en su prestigiosa revista, lo cual le agradezco profundamente, me he visto, sin embargo, conminado por los oficiales de la UNEAC y sus policías, a redactar una carta de protesta que ellos, los directores de la UNEAC publicarán inmediatamente en su periódico, *La Gaceta de Cuba*.

<sup>33</sup> “Cartas a la Casa”, *Casa de las Américas*, a. 8, n. 43, julho-agosto de 1967, p. 136.

<sup>34</sup> “Al pan pan”, em “Al pie de la letra”, *Casa de las Américas*, n. 48, maio-junho de 1968, p. 152. As colaborações desses escritores na revista parisiense são: Augusto Roa Bastos, “Él y el otro” [conto], *Mundo Nuevo*, n. 1, julho de 1966, pp. 31-36; Alejandro Romualdo, “El caballo o la piedra”, “Canto coral a Tupac Amaru que es la libertad”, em: Julio Ortega, “Siete poetas peruanos”, *Mundo Nuevo*, n. 13, julho de 1967, pp. 31-32.

<sup>35</sup> Guillermo Cabrera Infante, “Cuando Emir estaba vivo”. Em: *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1987, p. 39.

Primero me negué a escribir la carta, y entonces ellos, encabezados por Nicolás Guillén en persona, me presentaron la expulsión de la UNEAC donde además trabajo, expulsión que significa ir a parar a un campo de trabajo forzado y desde luego la cárcel. Hice entonces una carta benigna. Pero el mismo Guillén la rechazó: quería algo agresivo y denunciante. Así pues tuve que elegir entre la redacción de la infame carta o la prisión. Quiero seguir escribiendo, creo que esa es mi verdad por encima de todas las otras. Y espero que mis manuscritos, inéditos (por razones obvias) lleguen a sus manos, para que vea cuál es mi labor... En la misma carta oficial me las arreglé para decir que "no me quedaba otra alternativa" y contra la revista *Mundo Nuevo* puse los insultos que ellos han publicado, no los míos, que no existen. Admiro tanto su revista, como su labor crítica. No soy un personaje político. Pero sé que todo lo que se dice contra *Mundo Nuevo* es una infamia. Espero que algún día podamos hablar. Espero, aunque sin mucha esperanza, ser algún día un hombre libre. Pero por ahora espero, por lo menos que esta carta llegue a sus manos, y sepa comprender mi situación, mi realidad; y perdonarme.<sup>36</sup>

Além dos numerosos editoriais, notas, declarações e mesas-redondas de denúncia contra a política cultural dos Estados Unidos para a América Latina que a revista promove e publica, a instituição realiza uma série de eventos que aparecem como respostas concretas da ofensiva cultural montada por Rama. A primeira reunião do Comitê de colaboração,<sup>37</sup> em janeiro de 1967, responde amplamente à crítica de Rama diante da atitude até então passiva da revista cubana, visto que já desde começos do próprio ano 1965, durante o Congresso de Gênova, ele mesmo havia se encarregado de alertar os delegados cubanos sobre o projeto encomendado a Rodríguez Monegal.

Diferente de Fernández Retamar, que critica a fundação da Comunidade Latino-americana de Escritores proposta no Congresso do México de 1966, poder-se-ia pensar também que a oposição cubana não se refere unicamente à presença da política estadunidense por trás dessa tentativa de unificação intelectual, mas também que tal oposição pode estar ligada ao fato de que *Casa*, desde seu surgimento, havia-se projetado como líder cultural latino-americano e pela primeira vez aglutinava escritores de todo o continente. Não dividir esse espaço era essencial para não perder aliados nem influência. Rama, ao contrário, pensava que a criação da Comunidade fortaleceria a esquerda. À diferença do cubano, que expõe os argumentos como se fossem verdades inexpugnáveis, Rama valoriza as conseqüências negativas que a oposição dos cubanos poderia significar para a reorganização das forças intelectuais; ele diz claramente que a criação da Comunidade Latino-americana de Escritores viu-se afetada pelos antagonismos ideológicos entre os intelectuais de esquerda que defendiam

---

<sup>36</sup> Em: *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1987, p. 47.

<sup>37</sup> As reuniões do Comitê de colaboração, que transformaram a revista em uma espécie de quartel general da esquerda intelectual, decidiram, organizaram ou propiciaram outros eventos que ultrapassam os marcos textuais para se transformarem em episódios concretos, como o Congresso Cultural de Havana, de 1968 (ver Cronologia e Quadro Resumo em Anexos).

a revolução cubana (foram vinte assinaturas a negar sua participação na Comunidade) e os que estavam a favor do diálogo entre esquerdistas e liberais. Rama chama os primeiros de “antiimperialistas” e os segundos de “proimperialistas”. Assim, a Comunidade já nasceu cindida.

Em “Angel Rama y la Casa de las Américas”, a canonização ideológica do uruguaio converte-se ao mesmo tempo na auto-canonização ideológica da revista e dos seus patrocinadores. O recorte que Fernández Retamar faz da própria correspondência indica que para ele o fundamental são os vínculos com a institucionalidade. Desse modo, o interesse está em nuançar o seu papel nos ataques a *Mundo Nuevo*, ao se tratar de uma disputa que dá protagonismo à revista cubana, portanto ao seu diretor.<sup>38</sup>

Na entrevista acima citada, Fernández Retamar afirmou ignorar, no momento em que Rama lhe comunicou os projetos do CLC para América Latina, que entre o chefe cultural de *Marcha* e o futuro diretor de *Mundo Nuevo* existiam profundas desavenças pessoais. Assim, não se deveria descartar a hipótese de que, em grande parte, a ira desatada por Rama contra a revista do ILARI estivesse justificada, ademais, pelo fato de que seu oponente fosse um conterrâneo de renome internacional, de quem suas visões políticas e literárias o separavam. Como não pensar que com a aparição de *Mundo Nuevo* uma das grandes preocupações de Rama não estivesse ligada à presença de Rodríguez Monegal, e não à de qualquer outro intelectual que houvesse podido ocupar a direção da revista? Além disso, pode-se lembrar ainda que a extinta *Cuadernos* circulou sem penas nem glórias, mas principalmente sem os ataques veementes da esquerda, mais esquecida do que sacudida pelo clima revolucionário que começou a crescer entre os intelectuais latino-americanos a partir de 1959. *Cuadernos*, até onde era conhecido nesse momento, não disfarçava suas filiações, e a política cultural do CLC, que até o triunfo da revolução cubana mostrou-se mais preocupada com seu desempenho na Europa dividida do pós-guerra, parecia não alterar um campo intelectual que, segundo declarações do próprio Rama, não tinha sido sacudido pelas transformações políticas até o ponto de se reorganizar da maneira com que as instituições liberais o estavam fazendo.<sup>39</sup> Por

---

<sup>38</sup> E em detrimento da qual não se mostra a prática de Rama em torno do seu trabalho editorial, ou como crítico literário. Quais autores ele indicou? Quais temas? Qual foi a influência do seu pensamento estético precocemente recolhido nas páginas de Casa? As respostas, em princípio, não passariam de revelações secundárias, se se pensa na repercussão continental da sua concepção sócio-histórica da literatura, que tem sido ao mesmo tempo a linha ideológica fundamental da publicação cubana. Na correspondência, Rama afirmava: “nosotros seguimos haciendo lo posible por vincular la vida intelectual a los planteos político-sociales, y aun en desventaja seguir usando con destreza los cartuchos que nos quedan” (p. 175).

<sup>39</sup> Este ponto de vista sobre a correlação das forças intelectuais na América Latina a partir do triunfo da revolução cubana foi fundamental na mudança da política do CLC. Peter Coleman narra essas mudanças do seguinte modo:



outro lado, a zona de influência de Rodríguez Monegal ultrapassava as fronteiras literárias do Cone Sul. Nessas novas circunstâncias, o fato de que seu oponente assumisse o comando de *Mundo Nuevo*, diante do olhar de Rama transformou-se não só em um perigo para a reorganização das forças da esquerda, mas também na possibilidade e na iminência de uma derrota a partir do proselitismo posto em prática por Rodríguez Monegal; tal proselitismo traduzia-se em captar autores cujos nomes garantiriam a legitimidade e a circulação da revista. Sua correspondência com Fernández Retamar contém passagens em que esta preocupação fica claramente explicitada:

[Rodríguez Monegal] Ha viajado por toda América – todos los gastos pagos por los americanos – para conseguir colaboraciones dirigiéndose sobre todo a la izquierda no comunista, desde [...] hasta Mario Benedetti, y me temo, por lo que Mario me ha contado, que en algunos casos ha obtenido éxito. Aquí ninguno: ni Benedetti, ni [Carlos] Martínez Moreno, ni ninguno de los escritores importantes de la nueva generación participarán del engendro, y tampoco en Buenos Aires, pero en México ya no sé qué puede ocurrir. Una información más detallada la tendrás por Mario cuando vaya a La Habana. Convendría que averiguaras la situación: no sería raro que pretendiera incluso algún cubano para dosificar la cosa y conseguir una entrada en la izquierda (Fernández Retamar, 1998: 174).

*Mundo Nuevo* descansa nos anos de Rodríguez Monegal sob o peso do seu prestígio crítico, como mostra a correspondência daqueles anos com alguns dos seus colaboradores. Rodríguez Monegal hipostasia o debate ideológico, que não toma uma forma homogênea e predominante, portanto instável, nas páginas da revista. Sua projeção ideológica (não me refiro à que podemos extrair dos ensaios, diálogos e valorações) torna-se explícita na correspondência particular com os colaboradores; ela acompanha o traçado de uma elaborada

---

“When Adlai Stevenson, the U.S. Ambassador to the United Nations, met with Michael Josselson and Nicolas Nabokov in Geneva in the middle of 1961, a few weeks after the Bay of Pigs imbroglio to discuss the Latin American situation, Stevenson’s view was that the magazine *Cuadernos* relied too much on «the great Hispanic humanists» (the Madariagas, the Romeros, the Reyeses) and that younger writers had to be found to develop contemporary themes. It was at this meeting that Josselson suggested the non-Communist Left theme of *Fidelismo sin Fidel*. *Fidelismo* had brought a new sense of urgency to the Congress for Cultural Freedom. In 1961 the Secretariat changed *Cuadernos* from a bimonthly to a monthly, and in 1962 it assigned Keith Bostford to Rio de Janeiro and Luis Mercier Vega to Montevideo in the hope of redirecting and revitalizing Congress activities in Latin America. In 1963 the Colombian writer Germán Arciniegas replaced Julian Gorkin as editor of *Cuadernos* and set out to attract younger writers and to open *Cuaderno*’s pages to debate and confrontation. But it proved impossible to overcome *Cuaderno*’s reputation as basically a magazine for aging Spanish émigrés. John Mander, after a tour of Latin America for *Encounter*, assured Josselson that «a majority of Latin American intellectuals» detested *Cuadernos*, confirming what Keith Bostford had also told him. Finally, after its hundredth issue, the Secretariat closed down *Cuadernos* and prepared to launch an entirely new magazine [*Mundo Nuevo*]”. Em: *The Liberal Conspiracy. The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Postwar Europe*, New York, The Free Press, 1989, p. 193-194.

estratégia para recuperar o espaço e as forças que a nova política do CLC, voltada para a esquerda “não comunista”, vinha conquistando dentro do circuito latino-americano.

O modo de dialogar com críticos, poetas e narradores, tanto quanto o conteúdo de algumas das epístolas, revela a árdua tarefa do uruguaio para fazer da revista um espaço de consagração tanto da sua figura quanto do seu modelo ideológico. Na carta que dirige a Pablo Neruda, logo depois da polêmica com Fernández Retamar, é possível calibrar a performance de Rodríguez Monegal quanto negociador político. Ele procura o apoio do poeta chileno e o erige em testemunha e depositário de uma verdade que, aparentemente, não deseja tornar pública diante do diretor de *Casa*, para assim explicar a sinceridade da sua postura de distensão e de colaboração estética diante de Cuba e da esquerda; ao mesmo tempo, ele constrói para si uma imagem de transparência, honradez intelectual e ética que contrasta com a linguagem agressiva e com a atitude de confrontação assumida por *Casa*: “Le he escrito a Fernández Retamar una carta cuya copia te mando para que veas en qué términos proyecto mi empresa. Ya tengo planeado un viaje a Cuba porque no pienso descansar hasta discutir estas cosas cara a cara con gente que me importa mucho”.<sup>40</sup> Esta estratégia de somar aliados ou de pensar em prováveis defensores diante das acusações de Fernández Retamar mostra que se Rodríguez Monegal carecia de alguma coisa era de ingenuidade política. Sua atitude confidencial contrasta com a sinceridade e frequência com que seu desempenho crítico fica registrado dentro da revista que ele dirigia. Em carta a José Donoso (Paris, 23 de setembro de 1966), Rodríguez Monegal escreve:

No sé si a Guanajuato o a Iowa te han llegado los ecos de una loca polémica de los cubanos contra Neruda por su participación en el Pen Club. Allí también nos dan algunas cachetadas a Carlos y a mí por crímenes parecidos o tal vez peores. El asunto no es sólo grotesco sino muy lamentable porque revela quienes dirigen ahora la cultura cubana. No son, por cierto, los firmantes de la carta, en que hasta hay escritores de verdad, sino los viejos y queridos comisarios de siempre. Con Mario Vargas [Llosa], con [Carlos] Martínez Moreno, con Carlos Fuentes, hemos conversado mucho de estas cosas llegando a la filosófica conclusión de que el sitio a que viven sometidos los tiene fuera de quicio. Con mucho humor, Juan Goytisolo decía la otra noche, que se habían creado una psicología numantina. Esto conmueve y es triste a la vez. Después de algunas vueltas, Carlos y yo decidimos no contestar nada y dejar que se frían en sus propias exageraciones. Lo único que haré en la revista es una crónica larga, que sale en el número 5 sobre todas las tergiversaciones que han aparecido en la prensa a propósito del Pen Club. En esa nota, y muy discretamente, esa rectificación está hecha en un estilo puramente documental, sin atribuir ninguna intención a los cubanos y dejando que cada lector saque sus conclusiones<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Correspondencia*, “Carta a Pablo Neruda”, Paris, 24 de fevereiro de 1966.

<sup>41</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Correspondencia*, “Carta a José Donoso”, Paris, 23 de setembro de 1966. Sítio da web: <http://www.mll.cas.buffalo.edu/rodriguez-monegal/correspondencia>.

Da mesma forma como Rama e *Casa* desdobrariam o Comitê de colaboração em equipe editorial e partido político, Rodríguez Monegal já mantinha seu próprio “*staff*”, sua própria corporação intelectual não registrada no expediente da revista, que se de alguma coisa não carecia, era de escritores de esquerda com os quais discutir e avaliar as estratégias a serem seguidas, diante da oposição cubana. A “filosófica conclusão” sobre a demência dos cubanos declara um novo estado de tolerância que se manifesta na pretensão de manter o silêncio em torno das diatribes procedentes da ilha; esta é uma nova estratégia de encobrir o debate sob a política asséptica que caracterizará seu difícil mandato em *Mundo Nuevo*. O novo estilo de dizer sem dizer, a sutileza elegante, a moralidade cavalheira de Rodríguez Monegal e das estrelas que circulam tanto por Paris quanto pelos corredores da *Casa* talvez cifrem, com uma lógica aparentemente disposta a conciliar as diferenças ou pelo menos fazer concessões diante delas, o caminho de volta da utopia revolucionária. Diferentemente da Declaração de 1967, surgida na primeira reunião do Comitê de *Casa*, o diálogo do diretor de *Mundo Nuevo* com os escritores do *boom* caracteriza-se pela moderação, embora a adesão incondicional à revolução cubana é enxergada também com suspicácia, na medida em que é elaborada a partir de um olhar que torna politicamente insanos os membros do Comitê de colaboração.

Enquanto isso, na publicação cubana a figura de Fernández Retamar não assume um protagonismo crítico-literário, senão a função de enlace entre a política cultural instituída e os diferentes modos com que os intelectuais se posicionaram diante dessa política. Se de um lado a “reconstrução dos fatos” feita por Fernández Retamar a partir deste recorte epistolar mostra o papel central de Rama na polêmica com *Mundo Nuevo*, por outro se distancia das implicações pessoais latentes nela para reforçar o valor político (latino-americanista – antiimperialista) do pensamento de Rama.

O fato de que essas “revelações” tivessem sido feitas uma década depois da sua morte, de um lado mostra as motivações e o estilo de muitos dos debates intelectuais daquele momento e, de outro, o interesse de *Casa*, e conseqüentemente do seu diretor, em delimitar a participação dos cubanos num evento que marcou o ponto mais alto do debate ideológico durante os anos sessenta, encontrando nas polêmicas do passado uma ponte através da qual investir-se de autoridade histórica e política para operar dentro de um contexto globalizado, em que as relações intelectuais vem sendo substancialmente modificadas com o fim da Guerra Fria, com a desapareição do bloco socialista europeu, e com o restabelecimento de governos democráticos na maior parte dos países latino-americanos.

## *A lavagem das identidades*

Durante os últimos anos, em diversas entrevistas e artigos<sup>42</sup>, Fernández Retamar insistiu em esclarecer sua participação secundária na arremetida contra *Mundo Nuevo*, delegando toda a estratégia organizadora dela na figura de Rama. Também não teve reparos em se colocar em uma posição subalterna dentro da hierarquia institucional cubana, que em grande medida aparece como realizadora das indicações vindas de *Marcha*, ou mais precisamente de Angel Rama. A posição de assistente que ele passa a ocupar fica definida já no momento em que o uruguaio “autoriza” Fernández Retamar como diretor da revista. Nessa carta aparecem dois dos quesitos que a revista da ilha pretendeu instituir como marca registrada: “Nadie mejor en Cuba para dirigir la revista de la Casa, nadie mejor informado de la literatura americana, nadie con mejor equilibrio en lo artístico y en lo político” (Fernández Retamar, 1998: 173). E: “Ángel me escribía constantemente haciéndome sugerencias”, lembra Fernández Retamar. Das características pessoais do novo diretor, pareciam desprender-se também as linhas de trabalho que satisfaziam as expectativas do crítico uruguaio; a maneira balanceada de fundir política e literatura, para sua futura insatisfação (como será visto mais adiante), não dependeria exclusivamente do então jovem poeta. A revista não era uma empresa independente; era, do modo como o próprio Fernández Retamar a percebia, parte de uma instituição, portanto com funções específicas e hierarquizadas no plano político e ideológico, que em grande medida definiram a rigidez com que foram seguidos seus discursos literários, nos quais a combinação equilibrada a que aspirava Rama não colocou em idênticas proporções nem a estetização do político, nem a politização do estético. Em compensação, pode-se voltar para a figura de Rodríguez Monegal e indagar, no catálogo de “seus” autores, sua resposta negativa diante dos “excessos” políticos da revista cubana.

Depois que Rama considerou um fracasso o Congresso Cultural de 1968 (ele pensava que se Che Guevara não tivesse morrido, o evento teria conseguido seu objetivo de apoiar as guerrilhas do continente), na segunda reunião do Comitê de colaboração de *Casa*, em janeiro de 1969, ele propôs não só a introdução do que no ano seguinte seria a categoria Testemunho

---

<sup>42</sup> Cfr. de Roberto Fernández Retamar, “Ángel Rama y la Casa de las Américas”, *ed. cit.*; “Desde el 200, con amor, en un leopardo” [entrevista de Jaime Sarusky a Roberto Fernández Retamar]. Em: *Concierto para la mano izquierda*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, Cuadernos Casa 39, 2000, pp. 181-196 (apareceu primeiro em *Casa de las Américas*, n. 200, julho-setembro de 1995); “La C.I.A. al sur” (intervenção na Mesa-Redonda por motivo da XII Feira Internacional do Livro de Havana, de 30 de janeiro a 9 de fevereiro de 2003), sítio da web: <http://www.lajiribilla.cubaweb.cu>. Também: Idalia Morejón Arnaiz & Irlemar Chiampi, “Entrevista a Roberto Fernández Retamar” (ver Anexos).

do Prêmio *Casa*, mas também se opôs à militarização da cultura e à censura da liberdade de expressão que envolveu o prêmio UNEAC de poesia concedido a Heberto Padilla em 1968. Já não se tratava apenas de aperfeiçoar as estratégias e contra os Estados Unidos e à esquerda “não comunista”, mas também de atender às ameaças reais que cerceavam a liberdade crítica no interior do socialismo cubano. A última reunião do Comitê latino-americano foi celebrada em janeiro de 1971, sem a presença de Mario Vargas Llosa e do próprio Rama, tomando como acordo o fechamento definitivo de uma fase em que as decisões políticas, apesar de ditadas pelos dirigentes revolucionários e defendidas pelos membros cubanos, eram enfrentadas pelas vozes críticas e divergentes de alguns estrangeiros, na revista <sup>43</sup>.

Caberia pensar, ademais, como a institucionalidade em que a revista estava inscrita era percebida a partir de uma zona geográfica, cultural e política tão diferenciada da cubana como era Montevideu nos anos sessenta, e de que modo a linha democrática de esquerda que articulava os discursos de *Marcha* não seria a lente através da qual os colaboradores uruguaios liam e pensavam a revista cubana; isto é, a partir de um princípio de liberdade crítica que dentro de Cuba se restringia a uma plataforma moral revolucionária cujo eixo ideológico estava constituído pelos discursos dos líderes guerrilheiros.

Em maio de 1971, quando *Mundo Nuevo* desapareceu como pólo de tensão no contexto latino-americano, e em plena efervescência do escândalo provocado pelo caso Padilla, *Cuadernos de Marcha* publica um raconto pormenorizado dos fatos que dentro do campo intelectual cubano acabaram desembocando na política repressiva oficializada pelo I Congresso Nacional de Educação e Cultura. O autor do artigo “Una nueva política cultural em Cuba”,<sup>44</sup> era um Angel Rama agora decepcionado com o rumo da cultura na ilha revolucionária, uma vez mais tentando se erguer sobre as más políticas, desta vez procedentes do socialismo; mas,

---

<sup>43</sup> Lisandro Otero lembra que uma das discussões desse último encontro ocorreu em torno do projeto de Julho Cortázar de publicar a revista *Libre*. A negativa dos cubanos de participar da mesma esteve baseada praticamente nos mesmos argumentos que um lustro antes foram utilizados em contra de *Mundo Nuevo*: a falsidade de um diálogo que beneficiasse a revolução cubana em um contexto que não lhe era imanente; a origem do financiamento. Em: *Llover sobre mojado*, La Habana, 1997, pp. 127-129. Fundamentalmente, o que mais preocupava a revista cubana eram as limitações inerentes à sua institucionalidade, que a obrigavam a enfrentar em desigualdade uma equipe de estrelas literárias que não tardariam em assinar, sob o assombro causado pela concretização das próprias suspeitas, a carta a Fidel Castro logo depois da prisão de Padilla. A “Declaração” do terceiro encontro do Comitê foi publicada vinte e quatro anos mais tarde, no número 200 de *Casa* (comemorativo), o mesmo em que seu diretor lembra a polêmica com *Mundo Nuevo*, entre outros episódios. Ver: “Tercera declaración del comité de colaboración de la revista *Casa de las Américas*”, em: “Dos textos y la Casa (con una carta de Roque Dalton)”; Jaime Sarusky, “Desde el 200, con amor, en un leopardo” (entrevista a Roberto Fernández Retamar).

<sup>44</sup> n. 49, maio de 1971, pp. 47-68.

sobretudo, tentando se auto-afirmar como crítico e vigia da paisagem ideológica latino-americana.

Embora seu texto é articulado a partir de um fato concreto (o encarceramento e “confissão” de Padilla), o acento teórico e o interesse em devolver à polêmica seu status crítico localizam o ponto de vista a partir do qual narra e comenta os fatos. A diferença de *Casa* (que sistematicamente recorreu aos ataques pessoais contra escritores e instituições, sem se aprofundar nos problemas estruturais que ocasionavam as polêmicas), Rama tenta “enmarcar un debate intelectual de este tipo dentro del pensamiento de la izquierda”, deslocando assim a centralidade que um lustro antes ele mesmo reivindicou para a revolução cubana, quando via nela uma potência capaz de liderar a luta cultural contra o imperialismo, tão precisamente articulada por ele através dos ataques a *Mundo Nuevo*. Alargar os marcos do debate para toda a esquerda significa aqui incluir muito dos intelectuais anteriormente excomungados pela revista cubana, isto é, abrir espaço para um pensamento que não toma como eixo cronológico ou temático a política cultural da revolução. Por outro lado, expandir os limites da crítica no interior da esquerda implicava para o uruguaio assumir o distanciamento dos ritos publicitários e dos mitos discursivos cubanos, embasados até a cegueira pelo caso Padilla.

O conhecimento detalhado que Rama tinha a propósito das interioridades da política cultural cubana (as declarações dos líderes revolucionários, as polêmicas internas entre os escritores e os burocratas da cultura) revela que, apesar da familiaridade com a ilha e de sua experiência política, anteriormente provada com a organização da campanha anti-*Mundo Nuevo*, ele também foi, como Rodríguez Monegal, “estafado en su buena fe”. Para insatisfação de Rama, os fatos escandalosos ocorridos em Havana a partir de 1968 (principalmente o veto militar da revista *Verde Olivo*<sup>45</sup> aos prêmios literários de Casa de las Américas e da UNEAC outorgados a cubanos)<sup>46</sup> viraram a confirmação das suas próprias suspeitas acerca do radicalismo com que os intelectuais da ilha estavam encarando as oscilações ideológicas da política cultural. Na composição do seu artigo, não é difícil perceber que a exposição e a análise do âmbito cultural cubano vem sempre precedida pela menção do lugar de autoridade a partir do qual emanam as mudanças, e esse lugar de autoridade é raramente diferente do líder Fidel Castro. Inclusive, quando comenta a arremetida antiintelectualista e stalinista de *Verde Olivo*, a voz da burocracia é apresentada como eco redutor das já estreitas possibilidades reais

---

<sup>45</sup> Órgão oficial das Forças Armadas Revolucionárias (FAR).

<sup>46</sup> Norberto Fuentes, *Condenadas de condado* (conto), Prêmio Casa; Heberto Padilla, *Fuera del juego* (poesia), Prêmio de Poesia Julián del Casal, UNEAC; Antón Arrufat, *Los siete contra tebas* (teatro), prêmio UNEAC.

de expressão na ilha. Ele mesmo indica como, apesar de que a discussão em torno do realismo socialista e da liberdade formal parecia encerrada por meio das garantias orais e das formulações teóricas dos líderes partidários, os dilemas da cultura no socialismo na prática ultrapassavam as expectativas oficiais de conseguir administrar sem grandes tensões os vínculos entre os intelectuais e o poder político.

No diário escrito durante os anos de exílio, Rama volta a confirmar sua decepção com os rumos da política cultural cubana e reflete sobre a entrega de Fernández Retamar à burocracia e à hipocrisia crítica:

Un funcionario más, dirá el lector objetivo. Ocurre que yo conozco al “otro”; yo puedo repetir el verso juanramoniano “yo sé qué fuiste”, y por eso la imagen que él nos ofrece me resulta alucinante, como todo disfraz grotesco de pintarrajeada máscara, sobre un rostro que fue bello y luminoso [...] El santo y seña es el mismo que le conocí a [José Antonio] Portuondo en Alemania: aquí no ha pasado nada, todo está igual, continúa idéntica la producción, se premia en los concursos lo que es artísticamente válido, sin más, los escritores trabajan, los lectores leen, el socialismo es la bienaventuranza sin conflictos. Lo grave de este fingimiento diplomático es la falta de defensa beligerante, de acción esclarecedora y proselitista acerca de la vía que tomó la literatura y el arte en Cuba [...] Del mismo modo que en anterior período (1959-1968) hubo escasísimas aportaciones teóricas (pero al menos las hicieron los compañeros extranjeros y dentro de Cuba se evidenció en el rechazo del dogmatismo de los viejos cuadros del partido), del mismo modo ahora tampoco se teoriza, define y propaga una concepción cultural “socialista” o “revolucionaria” o “realista socialista” o “proletaria”. Los mismos textos del Congreso de Educación dentro del cual estalló el “caso Padilla” parecen olvidados, salvo en las aplicaciones casi administrativas (literatura para niños en mayor dosis, etc.), pero a cambio de este vacío teórico, los textos que publica la revista *Casa* valen por una penosa confesión.<sup>47</sup>

O dogmatismo na cultura cubana encontrava-se em pleno auge; as estratégias deixaram de ser críticas para se transformar em manifestações opacas de um consenso, que nas páginas de *Casa* traduziu-se, para maior decepção de Rama, em “editorialesseudorevolucionarios” y “pacotilla retórica”.<sup>48</sup> Sabendo que não poderia atuar mais a partir das mesmas frentes, nem sequer modificando as táticas, o breve episódio entre *Casa* e *Mundo Nuevo* terminou seus dias como uma pesada bola de neve, que não tardaria em cair sobre o campo de batalha textual dos cubanos, para enfraquecer ainda mais a inatingível unidade da esquerda em torno da utopia. Contudo, e sem dúvida nenhuma, os anos 1966 e 1967 foram os mais intensos e produtivos

<sup>47</sup> Ángel Rama, *Diario (1974-1983)*, Prólogo, edición y notas de Rosario Peyrou, Caracas, Ediciones Trilce / Fondo Editorial La Nave Va, 2001, pp. 44-45.

<sup>48</sup> Nas entrelinhas do seu artigo “Ángel Rama y la Casa de las Américas”, Fernández Retamar parece sugerir que ele é consciente do erro que significou divulgar e apoiar sem reservas o endurecimento da política cultural cubana, assim como de uma certa maneira, de ter feito o ridículo diante da intelectualidade latino-americana e europeia quando publicou a “confissão” de Padilla, uma vez que sua intenção de parodiar o estilo de poder que o castigava era evidente (ver página 189 da edição citada).

para a crítica político-cultural da revista cubana, e em particular para Angel Rama, seu primeiro animador.

Em retrospectiva, percebe-se que a polêmica *Casa / Mundo Nuevo* combina seus conteúdos eminentemente ideológicos com modos de enunciação e com procedimentos formais diversos. Através das cartas e dos diários, consegue-se a presença imediata (quase física) dos enunciadores, que lançam um novo olhar sobre seus oponentes; expondo-se publicamente através das formas do íntimo, tanto os diretores destas revistas, quanto os escritores que os acompanharam, entregam-se ao exame político-moral dos próprios atos, que acabaram sendo “compartilhados” com seus contrários.

Ainda que as estratégias discursivas adotadas pelos oponentes sejam variadas e baseiem-se na manipulação da informação e dos (possíveis) aliados, o estilo da polêmica é simples, repousa sobre uma linguagem que acode aos recursos que melhor lhe permitam encurtar a distância física, para a substituir pelas “evidências” decorrentes da “verdade”. As cartas e os diários deixam marcas de intensa subjetividade nos enunciados (em especial o uso do pronome sujeito “eu”) que, contudo, não são apenas a expressão de uma individualidade, mas o modo como dois modelos “universais” de intelectual se manifestam, por meio de âmbitos textuais e de campos de pensamento particulares. Através das revistas, tanto Rodríguez Monegal quanto Fernández Retamar expressam sistemas doxológicos (credos ideológicos institucionais) que transformam, ou pelo menos tentam mostrar como se fossem as próprias opiniões. Em determinado momento da polêmica, ambos recorrem a um mesmo argumento de autoridade (“acreditar em contos de fadas”, por exemplo) para restar-se um ao outro, força persuasiva e credibilidade diante de potenciais campos de leitores que, a partir dessa discussão, *deveriam* definir suas posições.

O sucesso dos ataques de *Casa* contra *Mundo Nuevo* baseia-se também no recurso constante à privação de valores *a priori*. Enquanto Rodríguez Monegal aposta sua legitimidade nos matizes semânticos, para mostrar a transparência da sua posição e a clareza dos seus princípios, da forma como Fernández Retamar conduz a polêmica tudo é julgado ao máximo, sem atenuações ou pequenas ressalvas, com uma mentalidade maniqueísta baseada na “regra do inimigo único” (Angenot, [1985]1995), que contrasta com a orientação pensada para a revista cubana: “una revista de ideas, con un amplio criterio intelectual que permita confrontar visiones variadas en el campo de la cultura americana”. O modo combativo desenvolvido por *Casa*, e o modo defensivo em que *Mundo Nuevo* se escuda, fazem do discurso epistolar, dos



diários e dos editoriais “meios de ação” que, através da palavra, conectam os intelectuais com o real, com uma dimensão do histórico-político suscetível de se verificar em fatos concretos, como a própria descoberta das relações CIA / CLC.

A polêmica, além disso, apresenta-se como um conflito de opinião entre pontos de vista completamente opostos. Fernández Retamar fala a partir de um status de superioridade que lhe permite “atacar”, talvez porque se sinta muito melhor respaldado pelo “real”, impregnado pela imagem mítica e martiana da revolução, como o pequeno Davi a lançar a pedra da que acertaria o olho de Goliás. A pedra seria o discurso que as cartas, notas e editoriais difundem, e o olho, naquele momento, a nova política cultural dos Estados Unidos, com seus projetos sociológicos e suas revistas culturais.

Assim, toda discussão fica articulada em torno do tema da conspiração –políticas, governos, sistemas econômicos que se confabulam contra o progresso e contra o triunfo dos seus respectivos ideais. Para Fernández Retamar, a conspiração provém do CLC, dos Estados Unidos; para Rodríguez Monegal, tanto do modo “demencial” como os cubanos reagiram diante da política estadunidense, quanto da própria “traição” do CLC ao intelectual independente. A lógica predominante amigo / inimigo se estrutura a partir de acoplamentos nocionais que reforçam não só o maniqueísmo, mas também a coerência com que construíram seus discursos, apesar de a conotação negativa que adquirem os termos manejados para avaliar o intelectual independente ser maior: através de oposições exclusivas como “engajado/ independente”, “engajado/ traidor”, “engajado/ culpado”, “engajado/ liberal”, “engajado/ manipulado”, subjacentes nas cartas, diários, declarações e editoriais, as revistas e seus diretores constituem sujeitos maniqueus, nos quais o “eu” e o “nós” se opõem ao “tu” e aos “outros”.

*Casa* beneficia-se do contexto histórico e político latino-americano do momento para se armar muito melhor do que *Mundo Nuevo*, algo que consegue por meio do reforço axiológico da sua genealogia antiimperialista, e aproveita esse caminho ao máximo, em um momento em que se alguma coisa comprometia *Mundo Nuevo* era justamente o caráter desprestigiado de suas filiações.

### **Parte III. *Casa de las Américas e Mundo Nuevo*: literatura ou engajamento**

Este capítulo se propõe a comentar a centralidade que a entrevista e o testemunho ocupam na sintaxe de *Casa* e *Mundo Nuevo*, e suas conexões com as políticas que elas veicularam. Ambas se sustentam em uma economia de reciprocidade, em um duplo trânsito entre imprensa e literatura, e entre literatura e política, que as revistas colocaram em termos de inversão e, em ocasiões, de antagonismo.

Através da entrevista e do testemunho, *Casa* e *Mundo Nuevo* formalizaram ao mesmo tempo os projetos ideoestéticos dos seus diretores, assim como as políticas culturais das entidades que as financiaram. Além disso, suas linguagens facilitam a visualização dos graus de correspondência existentes entre os projetos literários e os políticos. O testemunho em *Casa* introduziu um modo político de aproximação ao literário, enquanto as entrevistas em *Mundo Nuevo* formalizaram uma campanha para modernizar –e preservar– a independência do que era especificamente literário diante das urgências expressivas do presente histórico-político. *Mundo Nuevo* propôs que, no lugar do real-político, o metafórico-simbólico continuasse a atuar como referência para a escrita. Trata-se, enfim, de gêneros através dos quais ambas as publicações propuseram dois modos diferentes de formular sua relação com o literário.

No espaço massificado da imprensa, entrevista e testemunho tornam-se eixos constitutivos de certas formas de publicidade. Dentro do campo cultural latino-americano dos sessenta, eles tiveram um papel significativo tanto do ponto de vista estético quanto histórico-político. Com a visibilidade que lhe confira aos sujeitos letrados interpelados, a entrevista em *Mundo Nuevo* assinala a passagem da massificação do jornal para o campo restrito e elitista das revistas literárias, que foi estimulado em grande parte pela maneira como a cultura se organizava em torno do crescimento da indústria editorial e do entretenimento. A entrevista foi utilizada como mediadora entre o público urbano de alta escolaridade e um reduzido número de escritores que, através do diálogo que algumas revistas propiciaram, conseguiram divulgar seu trabalho. Além de promover as novas propostas estéticas, foi um dos canais utilizados pelos intelectuais para se posicionarem na esfera pública. A entrevista foi introduzida nas revistas literárias como um meio de propaganda para vender livros e obter visibilidade nos debates do momento; foi utilizada, assim, como mecanismo legitimador. Em alguns casos assume a função típica do folhetim e da oficina; ao oferecer breves adiantamentos da produção letrada

mais recente; através dela, os autores não só narram a maneira como constroem seus textos, mas também transformam alguns fragmentos em relatos orais. A entrevista passa a indagar a literatura a partir de uma perspectiva dessacralizadora; não está interessada em apresentar grandes figuras já consagradas, mas em mostrar o que há de novo na literatura do continente, e que linhas ideológicas circulam e são debatidas no momento.

O testemunho é um gênero que a revista *Casa* ajudou a instituir na América Latina, mas que sobretudo, impulsionou para ingressar em determinada noção do literário, a fim de cumprir com uma função política explícita. Ganhou categoria literária no Prêmio Casa de 1970, constituindo-se numa das primeiras que desde sua fundação facilitou o acesso à linguagem da revolução a partir de bases estritamente documentais, algo que a inscreve como memória do trânsito para a institucionalização do testemunho. O testemunho é mesmo o resultado da desconfiguração dos gêneros tradicionais da literatura, que incorporou as práticas do novo jornalismo estadunidense, da sociologia e da antropologia modernas (Rodríguez-Luis, 1997).

Tanto a entrevista quanto o testemunho promoveram novos modos de refletir sobre o lugar da literatura nos meios massivos de comunicação, e sobre o papel que tiveram na atualização do cânone literário latino-americano a partir da segunda metade do século XX. Também se pode pensá-los como expressões de políticas textuais que em *Mundo Nuevo* reforçam e em *Casa* deslocam a centralidade do ficcional, estimuladas pela hibridação de gêneros que tanto a revolução cubana quanto a massificação cultural propiciaram.

Também é necessário discutir a função consagratória e a função crítica desses gêneros diante das noções de “compromisso político” e de “liberdade de criação”. Que falam os testemunhos? E as entrevistas? Quais são os espaços, os sujeitos e os temas que as revistas visualizam nessas formas? Por que em *Casa* o testemunho transforma-se em um gênero centralizador do espaço revolucionário? Por que o documental torna-se tão importante para o debate entre ambas publicações?

## As entrevistas

Em 1975, a *Revista Iberoamericana* publicou um número especial com trabalhos sobre a nova literatura cubana, todos atravessados por uma mesma preocupação: realizar uma leitura crítica da produção letrada da ilha. Significativamente, essa edição foi encomendada a Emir Rodríguez Monegal, que contribuiu com dois artigos: “Literatura: Cine: Revolución”, y “La nueva novela vista desde Cuba” (Rodríguez Monegal, 1975). Embora sem explicitá-lo, o segundo artigo parece conter os motivos que o levaram a renunciar à direção de *Mundo Nuevo* uma vez que o ILARI decidiu trasladar a sede da revista para Buenos Aires, e guarda uma estreita relação com a insistência do uruguaio em criar um *corpus* crítico para a literatura latino-americana, a partir de critérios exclusivamente estéticos<sup>1</sup>. Através de artigos e documentos publicados em Cuba e no exterior, Rodríguez Monegal mostra de maneira detalhada como, numa tentativa de criar uma poética revolucionária, grande parte da produção literária ficou restrita ao terreno político, e como a morna resposta da crítica cubana frente ao *boom* do romance era o resultado de uma estratégia institucional, para manter com mão de ferro o controle da imagem da revolução que devia circular nos países da América Latina.

Esse número especial parte de um único pressuposto: o valor determinante da revolução cubana para a criação de um espaço literário continental. O que mais surpreende Rodríguez Monegal é o fato de que a influência revolucionária repercutisse tão pobremente no país em que as transformações culturais garantiam suficiente material para formar uma crítica literária capaz de influir no plano estético, e que não obstante foi dirigida quase exclusivamente ao plano político.

Já na apresentação do primeiro número, *Mundo Nuevo* se posiciona como mediadora entre “las voces casi siempre inaudibles o dispersas de todo un continente” e o diálogo “realmente” internacional (MN, 1: 4). O que Rodríguez Monegal pretende como “realmente internacional” não é apenas o lado cosmopolita da literatura –algo que já havia sido alcançado com a experiência das vanguardas-, mas também a recuperação de um espaço propício ao diálogo entre os latino-americanos, distantes da influência cubana e dos provincianismos. O diálogo é, portanto, mais do que uma linha: a própria concepção editorial da revista, o eixo de

---

<sup>1</sup> No último número de *Mundo Nuevo* dirigido por Rodríguez Monegal (n. 25, julho de 1968) reproduz-se a entrevista que a Agência France Presse (AFP) fizera ao diretor da revista, na qual expressa de maneira sumária seus pontos de vista sobre a necessidade de manter a revista em Paris, já que a localização geográfica havia contribuído para mantê-la como “una revista de diálogo y no una revista de capilla o comité político”. É no artigo publicado na *Revista Iberoamericana*, porém, que o crítico uruguaio documenta as “distintas formas de censura a la actividad intelectual” (p. 93).

uma política da escrita dirigida a fazer publicidade da literatura. A entrevista, o ensaio e a resenha crítica apresentam-se em qualidade de gêneros mediadores ou transversais, que atravessam diferentes meios de comunicação e deslocam a fronteira entre o jornal e a literatura (Cambrón & Lüsebrink, 2000); eles são utilizados como recursos para a atualização do cânone literário, como práticas discursivas predominantes e como formas que explicam as transformações estéticas.

Sobre as condições sociais que contextualizam a transformação da escrita na segunda metade do século XX existem considerações abundantes, especificamente sobre a influência da cultura de massas no discurso do chamado novo romance. No interior desse registro, a entrevista se destaca por servir de meio de propaganda estética e ideológica de um conjunto de escritores filiados tanto a *Casa* quanto a *Mundo Nuevo*, e que nesse período começaram a ocupar posições de prestígio dentro do mercado literário internacional. Se na era dos meios massivos de comunicação a entrevista passa a desfrutar de uma ampla variedade de formas e de canais expressivos (programas de rádio e televisão, documentários cinematográficos, todo tipo de publicações impressas), caberia então tentar localizar os traços que fazem com que a entrevista em *Mundo Nuevo* se constituísse como uma das formas mais originais de debater sobre as mudanças estéticas, enquanto que em *Casa* o mesmo gênero aparecesse como funcional na medida em que reconfigura o escritor como intelectual e o posiciona com portavoz do engajamento político. O valor da entrevista está no fato de que, sendo um gênero próprio do jornal, dela emergem a crítica e o debate, mas também a nova literatura e o desenho de modelos de escritura e escritores.

Esta emergência da entrevista é uma consequência direta da modernização dos estilos e gêneros jornalísticos que ocorre no final da década de cinquenta. Quando em 1977 Rodríguez Monegal publica um volume com as entrevistas realizadas para *Mundo Nuevo*, uma das publicações que menciona como precursora a transformação da entrevista em gênero literário é *The Paris Review* (Rodríguez Monegal, 1977: 9). Fundada em Paris em 1953, no mundo das letras ela representou um modelo alternativo para a crítica e para o público, que consistia em apresentar autores famosos falando sobre seu trabalho literário. O formato dos diálogos de *Mundo Nuevo* reproduz aquele colocado em circulação por *The Paris Review* alguns anos atrás, com o objetivo de garantir a presença de grandes vozes legitimadoras num momento de crise financeira, em que não era possível pagar outro tipo de colaboração. O sucesso imediato desta estratégia não se deveu unicamente ao nome ou à atividade do entrevistado, mas também ao enfoque das perguntas, que consistiam em aprofundar a análise sobre um número limitado de

temas, de maneira que fosse possível particularizar a visão de cada entrevistado. Isto se conseguia através da combinação dos traços ideológicos e éticos, e dos aspectos mais originais da obra dos entrevistados. As qualidades literárias eram, certamente, as que garantiam a estes escritores a presença nas páginas da *Paris Review*. Com ajuda de um entrevistador (geralmente um professor ou um crítico de prestígio internacional), o escritor aparece numa dimensão criadora e crítica, uma vez que junto do entrevistador, ele participa ativamente na leitura da sua obra. Ele também é apresentado numa esfera política que o posiciona em favor ou contra determinado grupo, classe ou linha de pensamento.

*The Paris Review*, por outro lado, ainda não havia dialogado com aqueles que posteriormente seriam os autores dourados da América Latina. Inspirada neste modelo, *Mundo Nuevo* aparece como uma das primeiras publicações culturais em espanhol que introduz e cultiva com sucesso a entrevista no espaço literário mantendo a linguagem sofisticada da crítica e a espontaneidade de um pensamento improvisado na oralidade. No volume de entrevistas da *Paris Review* dedicado aos escritores latino-americanos, o diálogo mais antigo é o de Ronald Christ com Jorge Luis Borges, e data de julho de 1966, isto é, o momento do nascimento de *Mundo Nuevo*<sup>2</sup>. Nem este diálogo nem os posteriores ultrapassam, porém, seja em extensão ou em profundidade aqueles mantidos por Rodríguez Monegal, em alguns casos com os mesmos autores, nas páginas de sua revista.

Entretanto, na América Latina a entrevista ~~hav~~ transformado em um marco para a modernização da imprensa cultural. Quando John King analisa as transformações políticas e culturais que deslocaram a revista *Sur* do lugar hegemônico em que se manteve durante quase três décadas, entre os elementos que apresenta como determinantes está o triunfo da revolução cubana, que provocou o rompimento dos jovens escritores com os grupos “tradicionais” que até então vinham impondo um gosto e um modo de leitura; mas ele também dá um lugar especial à incapacidade de *Sur* para incorporar o novo jornalismo literário que, junto com as necessidades de um não menos bem sucedido mercado editorial, propunha outras formas de leitura e de consumo. Segundo King, o semanário *Primera Plana* aparece no contexto argentino dos sessenta como o modelo dessa nova tendência que *Mundo Nuevo* aperfeiçoou e explorou ao máximo:

---

<sup>2</sup> Cfr. *Confesiones de Escritores. Escritores Latinoamericanos. Los reportajes de The Paris Review*. Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 1996. Prólogo de Noé Jitrik. Autores entrevistados: Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Pablo Neruda, Octavio Paz, Manuel Puig, Mario Vargas Llosa.

*Sur* fue amenazado por un diferente estilo de revista cultural, que podía halagar los nuevos gustos. Se dio gran importancia a la entrevista, a la presentación del escritor como “estrella”. El autor se convirtió en un tipo de marca de fábrica, una marca de calidad industrial, que garantizaba los nuevos productos: «El último libro de García Márquez, autor de *Cien años de soledad*». Una crítica favorable, aparecida en *Primera Plana*, hacía que se vendieran los libros, y una entrevista literaria ayudaría a vender el producto que llevara el nombre de Cortázar o de García Márquez. Esto no es criticar la calidad de la escritura –*Primera Plana* publicaba periodismo literario de alta calidad- pero tal no era ya el mundo con que *Sur* estaba familiarizado (King, 1990: 212-213).

As entrevistas poderiam ser agrupadas segundo as zonas da cultura pelas quais *Mundo Nuevo* transita: a literatura, que constitui o foco deste trabalho, e associada a ela a promoção do *Boom*; as artes plásticas; a dimensão sociológica e política da América Latina; o teatro<sup>3</sup>. Nos 25 números de *Mundo Nuevo* preparados por Rodríguez Monegal, publicaram-se 26 entrevistas, das quais 15 foram com escritores latino-americanos. As mesmas aparecem distribuídas em duas seções: “Diálogos” –que é extensa, de tom intelectual-, e “Entrevista” –mais breve, formal e diversificada nos temas. A primeira costuma ser uma conversação dilatada sobre temas literários entre o entrevistador e o entrevistado, enquanto nas entrevistas a presença do entrevistador é mais passiva, quase sempre limitada a formular perguntas sem que de fato haja intercâmbio de idéias. No plano da autoria, a seção “Diálogos” inverte a ordem formal, a hierarquia do gênero jornalístico; o nome do entrevistado aparece num lugar de destaque, enquanto o entrevistador, que é um interlocutor tão ativo quanto o entrevistado, não se apresenta como autor da entrevista; sua voz se desloca para o texto de apresentação, que assina com suas iniciais, em alguns casos chegando até a prescindir desta marca autoral. Isto mostra o valor do lugar protagônico que *Mundo Nuevo* confere aos romancistas, ainda que em muitos casos trata-se de escritores com uma obra, se não incipiente, pelo menos não suficientemente (re)conhecida pela crítica e o público.

O fato de que o interlocutor de um grande número de diálogos fosse Rodríguez Monegal converte-o numa espécie de espelho a partir do qual os discursos individuais se refratam e se contemplam na sua própria novidade, reorganizando-se até criar um consenso ideo-estético que estimulará e promoverá uma imagem moderna, tanto da revista como da literatura contemporânea. Através dos entrevistados, o diretor de *Mundo Nuevo* também enriquece e atualiza sua visão da literatura. Além do estudo crítico e da publicação de fragmentos de obras inéditas, a entrevista é o gênero de que a revista se vale para difundir os

---

<sup>3</sup> O teatro aparece unicamente através de textos importados, em diálogos com os dramaturgos Edward Albee, Harold Pinter ou Arnold Wesker.

escritores e os conceitos que validam sua novidade. Por isso, a seção em que a revista debate sobre os câmbios ocorridos no romance da América Latina chama-se “Diálogos”.

### *A constelação «Mundo Nuevo»*

Rodríguez Monegal cria um catálogo de autores representativos das tendências mais modernas da literatura da América Latina. Este catálogo, que não tardaria em ser considerado um cânone, representa escritores que se encontram numa posição marginal a respeito do poder político, e buscam a centralidade através da escrita. *Mundo Nuevo* funciona, a partir destas entrevistas, como mecanismo mediador entre o anonimato e o sucesso de suas estrelas literárias. As obras de Carlos Fuentes começavam a ser traduzidas na Europa; Severo Sarduy e Guillermo Cabrera Infante acabavam de publicar seu primeiro romance fora de Cuba; desde o exílio em Paris, Juan Goytisolo confirmava que as transformações literárias eram um fenômeno do idioma. Como a revista legitima-se a si mesma a partir destes nomes, sua aposta e seu risco são duplos. Da mesma forma que fez com os jovens, a revista promoveu o pensamento e a obra de autores consagrados, cuja recepção crítica não havia sido favorável entre os escritores mais engajados da esquerda latino-americana. Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima e Max Aub somaram-se à lista de estrelas elaborada por Rodríguez Monegal, interlocutor quase exclusivo destes autores. O crítico se apresenta no papel de provocador e estimulador, e de exemplo a ser seguido na conversação culta. Tanto é assim que o próprio Cabrera Infante, célebre por seus excessos de engenhosidade verbal, rende-se ao rigor de seu interlocutor, ao seu cuidado na linguagem e ao seu tom didático, assim como sua maneira de organizar e resumir as exposições para despojá-las de qualquer traço retórico que tirasse clareza àquilo que estava interessado em comunicar. O próprio Rodríguez Monegal descreve o processo de produção e finalização da entrevista nos seguintes termos:

Nuestras entrevistas se basan en un método que puede calificarse de improvisación oral. Se graba la entrevista hablando ante el magnetofón, luego se pasa en limpio a máquina y esa copia se corrige en todos sus detalles, cambiando cosas que no estaban bien dichas o bastante claras, incorporando otras que habían sido soslayadas y omitiendo toda expresión o frase que se considere innecesario reproducir. Este trabajo está hecho a medias entre el entrevistado y el entrevistador. Lo que se publica es, pues, un texto que ha sido hablado y escrito o re-escrito. Nunca publicamos una entrevista que no haya sido revisada por el entrevistado. Las ventajas de este método son obvias, por un lado se gana en precisión y seriedad, por el otro se conserva cierta espontaneidad y hasta un desorden natural de la entrevista hablada (Carta de ERM a GGM, Paris, 29 de dezembro de 1967).



Em geral, os diálogos aparecem nas primeiras páginas da revista e não cumprem apenas a função mais conhecida da propaganda, mas também uma outra, dupla, que os investe de uma temporalidade canonizante: eles ensinam o que ler, e também como ler. Assim, Rodríguez Monegal liberta o gênero de uma previsível fugacidade, e o transforma num ato de construção literária. Ao mesmo tempo, quando dialoga ou publica estudos sobre autores canônicos –Rubén Darío, por exemplo–, ele está relacionando as raízes de uma tradição com as mudanças da modernidade literária. Deste modo, o canônico na revista surge do vínculo entre determinados autores e a crítica; suas eleições literárias são também eleições ideológicas (Kermode: 1988), por isso apresenta autores que se reclamam membros da tradição ocidental e reivindicam o direito de tratar temas considerados exclusivos da literatura europeia, como o holocausto, abordado por Carlos Fuentes em *Cambio de piel*.

Em março de 1968, *Mundo Nuevo* publica uma entrevista do mexicano na Rádio-televisão italiana (RAI), a raiz da edição do seu romance na casa Feltrinelli, em dezembro de 1967<sup>4</sup>. Chama a atenção a postura didática que Fuentes tem que assumir perante um jornalista e um público carentes de referências sobre a moderna literatura latino-americana, com um gosto (de)formado dentro do modelo estético do ultra-marinho pitoresco. Seu interesse centra-se em explicar de maneira convincente qual havia sido o reajuste das posições estéticas num continente secularmente considerado subalterno e dependente, onde os escritores “están acostumbrados a tratar con críticos de escuela secundaria” (MN, 21: 21). Como podia um romance da América Latina se apropriar de temas que os europeus consideravam exclusivos? Esta dúvida obrigou-o a improvisar uma sorte de “abc” literário que preparasse o público para o consumo destas obras, destacando a influência joyceana e a da sátira latina. Assim, a aproximação da crítica e do público europeu explicita-se através da reivindicação da tradição da qual reclamam-se membros, e também através da crítica mordaz à ausência de vozes na América Hispânica, capazes de sobreviver às mudanças, e à falta de preparo para operar, no nível discursivo, dentro das novas correntes teóricas produzidas na Europa, como o estruturalismo, a *nouvelle critique* ou o *new criticism* nos Estados Unidos.

Os escritores atuam dentro de um nível de competência tácito, e a principal aliança na Europa é com *Mundo Nuevo*, sendo Rodríguez Monegal um dos poucos críticos que, junto com Octavio Paz, manteve um contato vivo com as teorias do momento. Combater a velha crítica

---

<sup>4</sup> Além da publicação de *Cambio de piel*, os romances *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, e *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, já estavam sendo traduzidos para ser publicados em março do ano seguinte, também na editorial Feltrinelli.

filologizante, que através da sociologia haviase renovado entre os críticos da esquerda militante, era também um propósito de *Mundo Nuevo*, no sentido de demonstrar que a riqueza do idioma estava na renovação das linguagens. Numa carta a Octavio Paz em meados de 1967, Rodríguez Monegal subscreve a crítica do mexicano à “ausencia casi total de una crítica de alto nivel” nas páginas da revista, cuja causa principal havia sido a dificuldade de “conseguir material latinoamericano de alto nivel”. Além de concordar com Paz, Rodríguez Monegal lhe atribui uma certa responsabilidade na superação desta deficiência: “De todos modos, le prometo tener muy en cuenta todas sus observaciones y con un poco de ayuda suya, iremos orientando *Mundo Nuevo* en un sentido verdaderamente creador”.<sup>5</sup> Do seu ponto de vista, Octavio Paz era o autor que, pelo mesmo fato de haver insistido nas conseqüências desta ausência de crítica na América Latina, encontrava-se em melhores condições de superar as deficiências. Nesse mesmo ano, Paz publica *Corriente alterna*, em cujas páginas ocupa-se da ausência de um “cuerpo de doctrina” capaz de criar “un espacio intelectual” no interior do qual a crítica teria como missão não inventar obras,

sino ponerlas en relación: disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una. En este sentido, la crítica tiene una función creadora; inventa una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras. Esto es lo que no ha hecho nuestra crítica. Por tal razón no hay una literatura hispanoamericana aunque exista ya un conjunto de obras importantes (Paz, 1978: 41).

Se por um lado o estado da crítica na América Latina era questionado pelos escritores, por outro não significava que a crítica europeia, apesar do predomínio teórico, houvesse desenvolvido até então algum tipo de análise que enfocasse mudanças fundamentais na transformação do cânone, diferentemente da crítica acadêmica norte-americana, que havia incorporado as obras de Borges e Carpentier aos programas de estudo universitários. O aval da crítica (traduções, resenhas em jornais e *magazines* culturais de grande circulação e prestígio), com que *Mundo Nuevo* “prova” a inserção do romance latino-americano na literatura internacional, é funcional na medida em que faz visível uma produção letrada desconhecida e surpreendente para o imaginário primeiromundista. Um caso excepcional é Roland Barthes, cujo comentário à edição francesa do romance de Servero Sarduy, *De donde son los cantantes*,

---

<sup>5</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Carta a Octavio Paz”. s/d. Pelo conteúdo da carta, presume-se que foi escrita em meados de 1967. Sítio da web: <http://mll.cas.buffalo.edu/rodríguez-monegal/correspondencia>.

foi traduzido e publicado no número 14 da revista (agosto de 1967)<sup>6</sup>. Barthes destaca no romance de Sarduy o fato de ele escrever numa dimensão ontológica, assim como as possibilidades estéticas do significante sobre o valor do significado; em outras palavras, o crítico francês destaca, em palavras do próprio Sarduy, a rejeição da literatura como “algo respaldado por lo que se dice” MN, 2: 25).

Não tendo sido editadas, algumas das obras dos autores entrevistados foram, mais do que comentadas ou criticadas, corrigidas por Rodríguez Monegal nos originais, que assim se adiantou à gestão editorial; esse é o caso dos comentários que ele faz dos romances *Zona sagrada*, de Fuentes, *De donde son los cantantes*, de Sarduy, e *Obsesivos dias circulares*, de Gustavo Sainz. Dessa maneira, a revista torna público um momento da produção narrativa anterior à fase em que a obra entra no mercado e finalmente é recebida pelos leitores. A função crítica de Rodríguez Monegal, por sua vez, renova-se a partir dos autores que ele entrevista, ao compartilhar com eles valores culturais nem sempre idênticos. Seriam então as afinidades intelectuais e a coincidência de preocupações os critérios que aproximam *Mundo Nuevo* dos escritores que promove. No plano estético, as afinidades estão dadas pela inquietação por criar um *corpus* literário cujos eixos estruturadores fossem os elementos básicos para a atualização do cânone. Rodríguez Monegal interessa-se em mostrar, em primeiro lugar, o afloramento na literatura latino-americana “de cosas realmente nuevas” (MN, 1: 6). A segunda parte dos diálogos geralmente fica reservada à apresentação das obras, onde elas são “desmontadas” para a análise, exibindo-se as inovações no plano narrativo, mas também procurando-se os pontos de contato com a cultura universal.

Uma das principais figuras desta aliança entre crítica e criação é o mexicano Carlos Fuentes. O diálogo com Rodríguez Monegal, “Situación del escritor en América Latina”, constrói uma imagem crítica e cosmopolita do escritor latino-americano, e justifica a necessidade de se distanciar para conseguir trabalhar em favor da cultura dos países latino-americanos. Este diálogo inaugura o que poderíamos considerar um *fórum* de debater, pois nele aparecem em discussão alguns dos principais elementos estéticos e ideológicos utilizados na atualização do cânone, que se resumem nos seguintes tópicos:

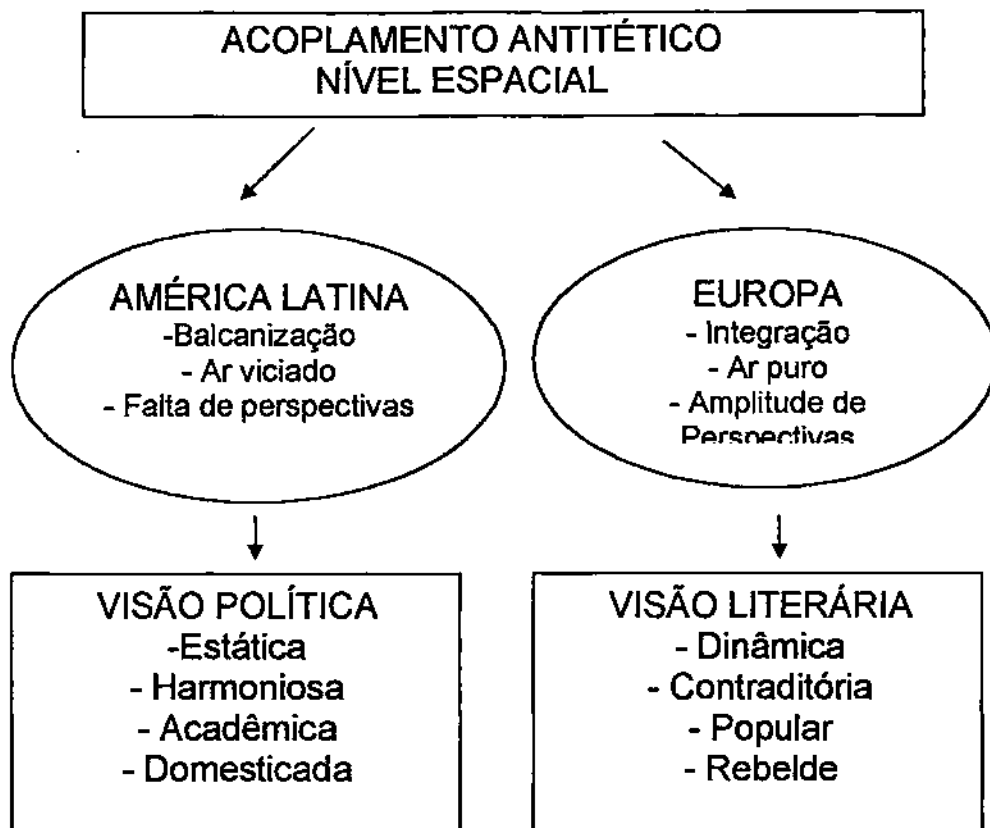
1. Visão des-territorializada da literatura latino-americana.
  - a) O escritor contra os provincianismos.

---

<sup>6</sup> O texto de Roland Barthes foi publicado originalmente em *La Quinzaine Littéraire*, Paris, 15-31 de maio, 1967. O romance de Sarduy foi traduzido e publicado primeiro em francês como *Écrit en dansant* e, alguns meses depois, foi editado em espanhol pela casa mexicana Joaquín Mortíz, graças à gestão de Rodríguez Monegal.

- b) O escritor em defesa do cosmopolitismo.
  - c) O escritor contra os *ghettos* culturais.
2. Ênfase na originalidade do novo romance latino-americano.
- a) A influência de outras linguagens na literatura, especificamente a cinematográfica.
  - b) As mudanças na estrutura narrativa; as particularidades do narrador; as mudanças radicais na perspectiva temporal da História e do Mito.
  - c) Os diferentes níveis de significação.
  - d) A defesa da “ficcionalidade absoluta”.
3. Visões do político e do literário na América Latina que são diametralmente opostas às do discurso oficial (acadêmico e político).

Estes são as temáticas e os eixos interpretativos que *Mundo Nuevo* pratica em todos os diálogos, tornando-os (aparentemente) homogêneos do ponto de vista estético. Trata-se de tópicos que, na troca interpretativa entre autores e crítico, apresentam-se como “qualidades requeridas” para avaliar uma obra literária como nova ou moderna. A postura cosmopolita dos escritores entrevistados desprende-se da insatisfação com a realidade dos países latino-americanos, especificamente com a posição subalterna que o poder político reserva aos intelectuais. Por outro lado, essa postura é uma maneira de enfatizar que o exílio não é uma traição, nem o problema central do escritor, mas um benefício para a criação. Para Fuentes, o exílio é apenas um recurso contra o isolamento do escritor latino-americano que convive em sociedades provincianas, dominadas por poderes que desprezam os valores da arte. Esta problemática poderia ser resumida numa série de acoplamentos antitéticos que funcionam fundamentalmente no nível espacial:



Esta interpretação do espaço americano e do espaço europeu é muito mais do que um simples reflexo da maneira como os escritores se organizavam ao redor de determinadas idéias da literatura. Resta a Rodríguez Monegal, a partir de Paris, articular essas idéias que os romancistas defendiam, as quais facilitaram seu modo pessoal de interpretar a literatura do período. A Cidade Luz não é apenas o espaço de enunciação da revista, mas também um lugar freqüentado ou aceito pelos escritores como território legítimo para viver e escrever.

Quando *Mundo Nuevo* publica “Las estructuras de la narración”, “Destrucción de la España sagrada” e “Las fuentes de la narración” –diálogos com Severo Sarduy, Juan Goytisolo e Guillermo Cabrera Infante, respectivamente-, além dos traços políticos que caracterizam o *status* de exilados, estes escritores também sustentam uma visão totalizadora e distanciada diante da realidade dos seus países. Eles coincidem na idéia de que a identidade somente pode ser construída a partir do exterior, destacando o valor fundador da linguagem e a capacidade de articular os recursos do idioma para, a partir de estruturas universais, expressar o local. Desse ponto de vista, a literatura seria um fenômeno vivo do idioma, um *work in progress* que no presente goza de perdurabilidade. Existe uma conexão entre a maneira despojada com que estes

escritores abrem sua literatura para o espaço público e a própria estrutura da revista, que funciona à maneira de “oficina”, sustentando cada uma das seções entre si, mostrando ao mesmo tempo o pensamento dos autores, os textos elaborados por estes autores, e a opinião da crítica sobre esses textos.

No ensaio *La nueva novela hispanoamericana*, de 1969, Fuentes retoma os tópicos que Rodríguez Monegal havia discutido nos diálogos de *Mundo Nuevo*, e os transforma numa espécie de plataforma do *boom*; ele decreta, em primeiro lugar, a morte do realismo como forma burguesa do romance: “Hoy [...] la novela es mito, lenguaje y estructura” (Fuentes, 1971: 20). Na revista, este enunciado aparecia sintetizado nos próprios títulos das entrevistas. Fuentes retoma a tese, anteriormente articulada no diálogo com Rodríguez Monegal, de que a universalidade da literatura latino-americana somente podia ser colocada tendo como base a idéia da decadência da tradição burguesa ocidental. Assim, o lado da tradição ocidental que se recupera ou que se reivindica como influência é o que corresponde ao romance experimental, ou seja, a narrativa que não sacrifica a forma pela mensagem; o lado em que o mito, a linguagem e a estrutura entrelaçam-se como um “haz de categorías” (Fuentes, 1971: 24). Outro elemento tratado por Fuentes é que o acesso à centralidade literária somente é possível através da descentralização ou da ex-centricidade: a literatura latino-americana criou um *corpus* no momento em que conseguiu apagar as margens que a continham -o capitalismo norte-americano e as oligarquias nacionais. A literatura se desloca da periferia para o centro, e o que fundamenta esse processo é a linguagem como estrutura universal, diante da fragmentação do histórico e do geográfico.

Essa centralidade da linguagem como traço de união e de modernização aparece claramente desenhada na recepção de Juan Goytisolo que *Mundo Nuevo* e Fuentes ensaiam. Tanto o diálogo com Rodríguez Monegal, “Destrucción de la España sagrada”, como o capítulo “Juan Goytisolo: la lengua común” (Fuentes, 1969), ratificam a visão da literatura como um fenômeno da língua. O romancista espanhol é apresentado como prova de que a explosão da literatura latino-americana não é um fenômeno geográfico. Na linguagem crítica usada por Rodríguez Monegal, Goytisolo “experimenta con la estructura párrafo, las unidades narrativas y los puntos de vista” (MN, 12: 44), destacando assim os aspectos técnicos do romance, e evitando o tema da denúncia político-social; de fato, uma das seções do diálogo foi intitulada “La putrefacción del idioma”; o autor de *Señas de identidad* aparece como um *outsider* que desafia o cânone literário espanhol, o “casticismo”, e considera a renovação da linguagem como obra exclusiva dos latino-americanos:

Han trasladado el interés del léxico a la semántica, es decir, a la estructura narrativa, a la estructura rítmica de la frase, adaptándolo a las corrientes lingüísticas argentinas, mexicanas, cubanas, peruanas [...] Esta situación permite a los novelistas latinoamericanos crear una prosa nueva en ruptura con la norma académica española, una prosa que se apoya en una corriente lingüística real. (MN, 12: 48)

De certa forma, esta sería una estratégia de assimilação da Espanha ao Novo Mundo, e também a *Mundo Nuevo*, um mundo escrito na linguagem do colonizador, construído como leitura de si próprio, apreendido pelo leitor como identidade narrativa. Pertencer ao Ocidente significava também possuir um idioma comum, reivindicar uma herança e manifestar a liberdade de des-territorializá-la. Tanto Rodríguez Monegal quanto Fuentes vêem na escrita de Goytisolo uma ponte entre a necessidade de criar uma língua e a necessidade de despossuí-la. Este papel central da linguagem como representante do ser latino-americano que se opõe às falsas linguagens do poder é o tema que aproxima a literatura espanhola da latino-americana, tanto na entrevista de *Mundo Nuevo* quanto no ensaio de Fuentes.

### *Laços de família*

No panfleto autobiográfico *Historia personal del boom*, o romancista chileno José Donoso dedica um capítulo inteiro a narrar sua relação com Carlos Fuentes, e a destacar a importância do mexicano como figura representativa do *boom*. Donoso não se detém unicamente nos aspectos literários das obras de Fuentes; ele destaca, em primeiro lugar, a imagem cosmopolita e moderna que a aparência física do jovem Fuentes transmitia como valor simbólico à literatura latino-americana. Donoso narra sobre o impacto causado pelo *glamour* e a vastidão intelectual de Fuentes, contrastando-o com a própria imagem de escritor provinciano isolado no desestimulante ambiente chileno, buscando de maneira apenas intuitiva o caminho que seu novo ídolo havia projetado, pessoalmente convencido do lugar que ocupava na cultura do Ocidente como latino-americano:

Hablaba inglés y francés a la perfección. Había leído todas las novelas –incluso a Henry James, cuyo nombre todavía no había sonado en las soledades de América del Sur, y visto todos los cuadros, todas las películas en todas las capitales del mundo-. No tenía la enojosa arrogancia de pretender ser un sencillo hijo del pueblo, como más o menos se usaba entre los intelectuales chilenos de esos años, sino que asumía con desenfado su papel de individuo y de intelectual, uniendo lo político con lo social y lo estético, y siendo, además, un elegante y un refinado que no temía parecerlo [...] Vestía con riqueza y era fácil darse cuenta de que le importaba su ropa: hay que acordarse de que estoy hablando de una época pre-Carnaby Street, pre-mod. cuando los hombres, y para qué decir los intelectuales hispanoamericanos, no podían, no debían darle

importancia a algo tan frívolo y burgués como la elegancia o la imaginación o la audacia en el atuendo, ya que, sobre todo si se estaba en la posición política de Fuentes, esta frivolidad resultaba evidentemente irreconciliable con las altas y duras misiones que había que cumplir. (Donoso, 1998: 59-60).

Não se tratava de modificar apenas as convenções da linguagem literária, mas também a linguagem do corpo. Esta aparência que Donoso coloca no mesmo nível dos acontecimentos literários, porém não se limita só à figura de Fuentes; o chileno é também protagonista do seletivo grupo do *boom*, no interior do qual compartilhavam, fora das afinidades literárias, o gosto pela vida mundana, os prazeres da comida e do vinho, as tertúlias e a vida noturna. A grande família do *boom* encontrava-se subdividida em pequenos núcleos de esposas abnegadas e filhos felizes, vivendo numa espécie de reinado platônico, ao qual era possível aceder vendo a arte como símbolo divino. Ernest Hemingway o havia feito da mesma forma quando transformou seus anos parisienses numa espécie de caderno de bordo restaurado, com direito a pescaria nas margens do rio Sena, mas com uma pobre ambientação, embora a maior parte dos acontecimentos narrados acontecem nos terraços dos cafés, nas ruas. O que Hemingway estava mais interessado em registrar eram as conversas com as outras estrelas, os pequenos segredos, a visão “familiar” que somente ele podia ter da obra literária dos seus colegas emigrados. E, sob esse torrente de palavras mal compreendidas, entre o barulho das mesas vizinhas e o aroma das bebidas quentes no inverno, Paris se perde para retornar passadas três décadas, desta vez com sotaque hispânico.

Os idílicos anos de exílio e de convivência com Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa narrados por Donoso são também os anos em que *Mundo Nuevo* organiza entrevistas e avaliações nas quais todos brilham como astros literários. Constantemente viajando de uma capital a outra, tratando com os agentes e tradutores, expressando satisfação ou insatisfação com os comentários da crítica internacional, utilizando a própria imagem de jovem talento na promoção televisiva ou radiofônica dos livros, e insistindo nos tópicos que preparariam ao leitor europeu para um encontro sem preconceitos com a literatura latino-americana.

*Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal*

Curiosamente, não é a figura do escritor jovem e de sucesso que *Mundo Nuevo* utiliza para contrastar talento literário e engajamento político. Com exceção dos cubanos exilados,



impossibilitados de manter vínculos com a ilha, dados os limites para sua interação com o campo literário cubano, a participação dos escritores no debate político era bastante ativa. De um lado eles partiam de uma atitude crítica, desconfiada da intervenção do capital internacional na vida dos países latino-americanos; de outro lado estavam interessados em defender os estímulos sociais e culturais que o modelo revolucionário cubano havia proporcionado aos artistas e escritores.

Em dezembro de 1967, *Mundo Nuevo* publica duas entrevistas. A primeira, “Harto de los laberintos”, é um diálogo sobre poesia entre Jorge Luis Borges e César Fernández Moreno, centrado nas figuras de Macedonio Fernández e Leopoldo Lugones. Estes nomes atravessam toda a “conversa”, e evocam um momento de intensa polêmica na história da literatura Argentina, em que o esteticismo do “grupo de Florida” e a tendência socializante do “grupo de Boedo” marcaram as tensões do campo intelectual; de maneira sutil mostram-se também as tensões entre os peronistas e seus opositores<sup>7</sup>. Sendo Borges um dos escritores mais atacados pela esquerda nos anos sessenta, na apresentação deste primeiro diálogo Rodríguez Monegal traça uma genealogia das influências, na qual Borges aparece como o maior escritor argentino vivo e como aquele que mais havia influenciado a escrita dos latino-americanos, especialmente no caso dos autores do novo romance.

Quanto à segunda entrevista, “Distinguir para entender”, ela ocorre entre o próprio Fernández Moreno e Leopoldo Marechal. Em janeiro desse ano, Marechal havia participado como júri de romance no Prêmio Casa. De volta à Argentina, a censura proibiu o semanário *Primera Plana*, cuja página cultural era dirigida por Tomás Eloy Martínez, de publicar as impressões de Marechal sobre a viagem a Havana. Com a tiragem já pronta, o diretor do semanário teve de mudar também a capa da revista, em que apareciam o romancista argentino e Fidel Castro. Dois meses antes da aparição destas entrevistas em *Mundo Nuevo*, *Casa*<sup>8</sup> havia comentado o fato em “Al pie de la letra”, chegando a reproduzir um trecho da declaração censurada, e reconhecendo na falta de liberdade na Argentina um obstáculo para a divulgação da “verdade cubana”. O fragmento selecionado mostra um continente em plena efervescência revolucionária, cujo líder, o jovem Castro, o conduziria pelo caminho luminoso da utopia:

Desde hace tiempo América Latina vive en estado “agónico”, vale decir de lucha, según el significado etimológico de la palabra. Y esa lucha tiende, o debe tender, a lo que Fidel Castro

---

<sup>7</sup> Na entrevista que Rodríguez Monegal concedera à AFP por motivo de sua saída de *Mundo Nuevo*, ele coloca como exemplo da sua política editorial de abertura e pluralismo ideológico a publicação das conversas com Borges e Marechal, que durante a ditadura de Juan Domingo Perón haviamse posicionado em grupos politicamente opostos.

<sup>8</sup> *Casa de las Américas*, n. 44, setembro-outubro, 1967.

llamó anoche “segunda independencia”. Yo diría que nuestro continente pugna por entrar en su verdadero “tiempo histórico”: lo que vivió hasta hoy es una suerte de prehistoria (CA, 44: 171).

Diante do protesto da revista cubana e do escândalo da censura Argentina, *Mundo Nuevo* se interessa em mostrar, para benefício de Borges, os argumentos de corte ideológico com que uma zona da intelectualidade argentina avalia e tenta deslegitimar sua obra. O próprio título do diálogo denota um especial interesse em estabelecer algumas precisões que ajustem a posição de cada escritor dentro do campo literário. Marechal ataca Borges, adjetivando-o como homem de pouco talento, embora de muita dedicação, e fazedor de uma literatura fácil, fonte de imitadores, o que acabou causando uma reação negativa no plano internacional.

Diante da imagem de mestre, de “denominador común” que lhe confere Rodríguez Monegal, o autor de *Adán Buenosayres* recorta a figura de Borges sobre uma escala de valores degradada: um intelectual desumano, isolado nas preocupações estéticas, e indiferente “a nuestro mundo y su problemática”. Entretanto, quando Fernández Moreno interroga Borges acerca da sua familiaridade com a poesia popular, o escritor responde que escreve *milongas* espontaneamente, para se divertir: “Si yo jamás he pensado en acercarme al pueblo, ni acercarme a nadie” (MN, 18: 19). Se confrontadas, pode se apreciar que, apesar de ambas as declarações conterem o mesmo enunciado –Borges não está interessado em escrever uma literatura que trate os problemas da Argentina atual-, uma funciona como acusação, desvalorização e crítica, enquanto a outra ratifica uma idéia de literatura e de escritor, o que para Borges não implica um conflito.

Ambas as posturas reproduzem as tensões entre preocupação estética e engajamento social e político, e são o testemunho das contradições e polêmicas provocadas pela recepção da obra de Borges. Assim, *Mundo Nuevo* expressa nas entrelinhas que o nível de engajamento de um escritor com sua época não é necessariamente proporcional à qualidade estética, nem à influência que ele pode exercer sobre seus contemporâneos. Nas declarações de Marechal, em que Borges também é qualificado de “falso mago” e mistificador, registram-se as oscilações de caráter ideológico a que os escritores estão sujeitos, e o fato de que existe uma dinâmica da competitividade que recorre à desvalorização moral do escritor, quando do ponto de vista estético resulta difícil desqualificar a obra.

A composição de imagens feita por *Mundo Nuevo* insere-se numa estratégia de consagração através dos seus espaços: a entrevista com Marechal aparece bem no fundo da revista e é bastante breve, se comparada ao espaço concedido a Borges. Enquanto nas primeiras páginas Borges fala sobre a poesia dos seus contemporâneos ou dos predecessores, Marechal,

lá do fundo, fala insistentemente sobre si próprio. Ao aparecer nas páginas finais, sua posição dentro do campo de valores estipulado por *Mundo Nuevo* é totalmente subalterna, e transmite uma imagem maniqueísta do intelectual engajado politicamente.

Uma vez que *Mundo Nuevo* ingressa na segunda fase – quando passa a ser preparada em Buenos Aires sob a tutela do sociólogo Horacio Daniel Rodríguez-, o projeto de construção literária, de distanciamento político e de oposição intelectual que Rodríguez Monegal havia desenvolvido é abandonado. Os diálogos são substituídos por polêmicas, as resenhas e valorizações perdem o brilho, as entrevistas deixam de cumprir sua função publicitária e modernizadora do literário, e a imagem dos escritores politiza-se tanto quanto em *Casa*. Nesta fase, *Mundo Nuevo* ajusta-se mais à política institucional do ILARI, e sua oposição aberta à esquerda cubana não coincide com as estratégias pessoais desenvolvidas pelo primeiro diretor. O interesse inicial de criar um espaço que preenchesse a carência de crítica literária de alto nível na América Latina é substituído pelo enfoque sociológico, a linha de formação do novo diretor. A revista adota uma política de confrontação aberta contra *Casa*, a revolução cubana e os intelectuais que a apoiavam.

A entrevista praticamente desaparece das páginas de *Mundo Nuevo*. Em mais três anos de existência, que representam a edição de 33 números, apenas em quatro ocasiões o gênero é retomado. Especificamente três delas estão ligadas a escritores, e são publicadas em circunstâncias que reduzem ou desautorizam a presença marcante de que os latino-americanos haviam desfrutado na primeira fase. Desses diálogos, dois são importados e o terceiro é inédito. A ordem em que aparecem é a seguinte: “De retornos y de abusos” (MN, 37); “Diálogo com Miguel Angel Asturias”, realizado pelo tradutor e editor alemão Gunter W. Lorenz (MN, 43), e “«Entrevista» a Neruda” (MN, 46).

### *Miguel Angel Astúrias*

*Mundo Nuevo* é o canal entre Asturias e a esquerda, mas Asturias é também o canal entre a esquerda e *Mundo Nuevo*. No final da entrevista de Roque Dalton em *Casa*, o poeta salvadorenho fazia uma chamada ao escritor guatemalteco para que renunciasse a seu posto diplomático em Paris. Sua participação no governo de direita de Julio César Montenegro o havia transformado, aos olhos da esquerda, num traidor das forças progressistas da América Latina:

[...] me permitiría aconsejar a los escritores viejos sólo dos cosas. A los que puedan, que rejuvenezcan lo antes posible; a los que sean honestos, que sigan siéndolo, ya que de ese modo nos seguirán enseñando. Pienso en un escritor a quien conocí cuando era relativamente honesto, aunque ya bastante viejo: Miguel Angel Asturias. Ya que a esta altura no podría conseguir la juventud ni la absoluta honestidad, quisiera aconsejarle que renuncie a la embajada de Guatemala en París. Quizá así podría conservar por lo menos un poquito del decoro que Sartre otorgó al premio más municipal de la tierra (CA, 54: 152).

Mais do que uma chamada, trata-se de um ato de prepotência, de intimação enérgica, irreverente; ela é a declaração pública de uma comunidade, o lançamento de uma sorte de maldição ideológica na qual Asturias é reduzido ao anacronismo e à desonestidade. Semanticamente, o guatemalteco é oposto a um modelo que reserva para si as marcas de valor positivas, todas coincidentes com o perfil do intelectual de esquerda engajado na luta política. Os valores do romancista são relativizados em função de conjuntura, seu caráter é degradado, e sua figura e sua obra são desqualificadas com um moralismo de capela. Do ponto de vista retórico, trata-se de uma declaração panfletária. As palavras e os atos de Asturias foram transformados em atributos mensuráveis; seus valores morais foram transformados em valores políticos, e sua escrita convertida em espelho da sua moral; mas, fundamentalmente, sua obra foi esvaziada de uma carga simbólica que ele tentará “repor” através dessas declarações.

*Mundo Nuevo* publica então um extenso diálogo cuja finalidade dupla era a de dar a conhecer a “verdadeira” imagem de um grande intelectual que vinha sendo atacado pela esquerda militante, e a de denunciar como estes últimos pretendiam excluir do campo intelectual latino-americano uma figura representativa da chamada literatura de denúncia. A obra de Asturias, que até o momento da vinculação com o governo de Montenegro havia permanecido “estável” na sua consagração, é transformada então em argumento político para recuperar sua imagem de prêmio Nobel e mostrar que, diante da figura de Sartre, ele não tinha nada a perder.

Não se trata aqui de lançar novas estrelas, senão de recuperar o brilho das mais opacas. Realizada no estilo “*Paris Review*” da primeira fase, e circulando entre os mesmos temas, a imagem de Asturias é profundamente enfocada por meio da representação do mundo que ele constrói. Sua vida é mostrada como um romance que se escreve a partir das suas próprias impressões, das suas próprias respostas. Trata-se de um diálogo no qual o entrevistador encontra bastante resistência da parte de Asturias para desenvolver os temas em pauta, basicamente a questão das traduções, a relação entre o testemunho e a criação, a crítica da

própria obra, e a mestiçagem. Asturias é mostrado como um homem de trato difícil, como uma autoridade cujos valores compensam a manifestação de certas asperezas do seu caráter.

O grande tema da entrevista é a traição e a culpa, e mais especificamente é a exposição detalhada das provas que eximem o romancista dos rótulos que a esquerda havia instaurado como valores negativos absolutos: traidor dos ideais dos intelectuais revolucionários, traidor de si próprio. Asturias parece, contudo, cumprir com todos os requisitos: ele afirma que o escritor deve refletir na sua obra a realidade do seu país – não por acaso coincide com a esquerda no desprezo da obra de Borges, na preocupação em não reconhecer seu legado; ele defende a literatura engajada, subscrevendo (junto com todos os escritores entrevistados em ambas as revistas) a crença num discurso que fosse a combinação harmônica do estético e do político, o discurso de uma utopia. Asturias reconfigura a imagem do intelectual liberal que se opõe aos poderes redutores e fanatizadores da esquerda e da direita; ele é a projeção de uma auto-suficiência ideológica, de uma coerência estética sustentada na teoria da mestiçagem, no triunfo do ideário martiano expresso com grandiloquência: “El futuro de nuestra América es un futuro mestizo, el glorioso amalgamamiento” (MN, 43: 45). O realismo social e o indigenismo, aliados ao realismo mágico, são apresentados como os caminhos estéticos que provam, na literatura de Asturias, sua filiação ao engajamento político.

#### *Um escritor, duas imagens: outra vez Carlos Fuentes*

“De retornos y de abusos” são as declarações de Carlos Fuentes ao diário mexicano *Excelsior*, logo em seguida à negativa do Departamento de Imigração dos Estados Unidos de lhe conceder um visto de entrada a Porto Rico. A entrevista é reproduzida em “Sextante”, a seção final de *Mundo Nuevo* onde, como na seção cubana “Al pie de la letra”, se faz um recorte das novidades culturais e políticas latino-americanas, vistas a partir da América Latina, da Europa ou dos Estados Unidos. “De retornos...” ocupa três páginas, e é o título que *Mundo Nuevo* cria para este diálogo, seguindo, como *Casa*, a técnica do almanaque ou do jornal, que consiste em construir pequenos titulares para concentrar o conteúdo sumário da notícia. O retorno alude mais à presença de Fuentes no México que à impossibilidade de ingressar em Porto Rico; o abuso se refere à política do governo dos Estados Unidos que, mais do que migratória, é discriminatória na ordem política.

Fuentes sempre havia se posicionado como um intelectual de esquerda, antiimperialista, defensor da revolução cubana. De todos os atributos que configuram sua imagem pública, estes

são os que *Mundo Nuevo* se interessa em contrastar com um fato escandaloso, que viola os conceitos democráticos e as liberdades individuais. Mesmo que a revista não faça nenhuma avaliação e se limite a reproduzir as declarações, sua solidariedade com Fuentes adota o tom da crônica velada. Por trás da mera importação textual, inclusive por trás da mensagem direta da entrevista –a constatação de uma injustiça, ou de um abuso de poder-, adverte-se sobre a funcionalidade de um gênero que permite à revista evitar a frontalidade da denúncia explícita, e a necessidade de tomar partido favorável ou contrário à política norte-americana e aos intelectuais da esquerda. Assim, a revista não se identifica com a autoria das críticas de Fuentes, nem com as perguntas provocadoras do jornalista. Esta estratégia, que na primeira fase de *Casa* havia sido utilizada para expressar uma das linhas discursivas predominantes, ou seja, para inserir no interior da hegemonia política oficial formas ideo-estéticas menos politizadas, em *Mundo Nuevo* serve para preservar, embora muito precariamente, a imagem democrática e independente da revista.

As declarações de Fuentes são (de forma mais sintética e num tom bastante irado pela situação na qual se encontrava) a repetição de um dos pontos centrais da sua plataforma: o tema da viagem, e junto com tal, a defesa do exílio voluntário. Trata-se de sair do espaço nacional para modernizar a linguagem, fazê-la compreensível, e conseqüentemente por tanto acessível, tanto para o público latino-americano quanto para o europeu:

Hay que huir de estas sociedades en gestación, en ellas se pierde el sentido de las proporciones. No se puede vivir inmerso en ellas. El ejemplo de Cortázar es clásico: lleva quince años fuera de Argentina y nadie tiene la visión de lo que es el lenguaje de los argentinos como él [...] A distancia, Cortázar logra trasponer, robustecer, revitalizar ese lenguaje sin caer en los excesos menores del color local (MN, 37: 88).

Quando a revista contrapõe a esta maneira estética de construir e promover sua imagem de escritor independente uma outra, de definição exclusivamente política, a posição de Fuentes continua a ser a do escritor engajado que resiste à manipulação, tanto por parte dos grupos literários como por parte das próprias revistas que reproduzem suas declarações. À pergunta clássica sobre a responsabilidade do escritor diante da penetração imperialista, que tanto preocupava *Casa* e *Mundo Nuevo*, o mexicano responde: “Yo no tengo porqué definir la actitud de los intelectuales” (MN, 37: 88). Com esta frase, ele se distancia do fanatismo político dos grupos de esquerda, delimita as funções do escritor e do político, e coloca-se à margem de uma discussão que já cobrava as primeiras deserções entre os intelectuais de

esquerda. Os ataques contra Pablo Neruda, Asturias, os cubanos exiliados, e *Mundo Nuevo* eram a consequência direta de uma exigência de definição revolucionária que não deixava espaço nem para a dúvida, nem para a manifestação de idéias que não se enquadrassem num projeto ideológico radical. Esta entrevista é uma confrontação na qual o escritor se exaspera e o jornalista contra-argumenta, chegando inclusive a ver uma contradição entre a aparência refinada de Fuentes e suas críticas políticas:

P: -¿Como es posible, señor Fuentes, que usted, un hombre que viste al estilo inglés, que vuelve en vapor de Europa y tiene varias residencias en esta ciudad, hable de ese modo y diga que, en este momento, el centro lo constituyen Castro, Lumumba y Ho Chi Mihn?

R: -¿Qué es lo que quiere? ¿Qué me rape, me ponga un hábito y me vaya a pedir limosna? No, no hablo de un socialismo monacal, sino de un socialismo demócrata, en el que la gente se exprese y tome parte (MN, 37: 90).

Na primeira fase de *Mundo Nuevo*, a imagem cosmopolita de Fuentes era vista como uma superação do provincianismo e como uma expressão integral da cultura do novo intelectual latino-americano; sua projeção internacional era apresentada como um exemplo a ser seguido como um modelo para os jovens exilados, ao qual se opunha, como mostram algumas das entrevistas de *Casa*, um outro modelo, mais austero, mais enérgico e engajado. Agora, a mesma revista que havia conseguido combinar os valores artísticos com os liberais, a frivolidade com o rigor intelectual, traz para seu espaço, que se pretende independente, uma entrevista na qual os próprios mexicanos questionam o filho pródigo pelo preço das suas atitudes. Finalmente, como havia escrito José Donoso, a imagem de Fuentes não combinava “con las altas y duras misiones que había que cumplir”.

Se por um lado *Mundo Nuevo* exclui do seu perfil discursivo o modelo do intelectual militante, por outro sabe ironizar sobre a vulnerabilidade do modelo “narrador *superstar*”, cuja condição mercantil garantia-lhe os benefícios materiais do capitalismo, mais os ideológicos do socialismo cubano. Ao não se desculpar publicamente por ser burguês, Fuentes vê no dinheiro o recurso que o ajuda a se manter independente, a garantir seu modo de vida. À rigidez dos governantes, o tom irônico das perguntas sobrepõe a imagem de escritor irritado e indignado com a incompreensão dos seus compatriotas. Sua atrativa figura é apresentada a partir do ângulo da falsidade e da hipocrisia; ao lembrar suas comodidades materiais, a revista o define como um intelectual oportunista. Ler esta mensagem nas entrelinhas era uma tarefa que os leitores de *Mundo Nuevo* não teriam grande dificuldade para realizar.

*Pablo Neruda, nos limites da paródia*

Se Carlos Fuentes pelo menos desfrutou de uma estreita margem de ambigüidade, na qual o leitor tinha a total responsabilidade de interpretar de que maneira as perguntas do *Excelsior* revelavam as contradições entre o pensamento e as atitudes do escritor mexicano, a Pablo Neruda esse espaço foi dado como paródia de si mesmo. Na “«Entrevista» a Neruda”, a linguagem do poeta é utilizada como uma arma contra suas crenças políticas, é apresentada como contradição entre a palavra e o ato. Mais do que uma imagem, cria-se uma caricatura do escritor comunista. Trata-se de uma versão apócrifa, em que o entrevistado não é o poeta, senão sua produção lírica. A breve nota que a introduz está escrita num tom que mescla a farsa com o cinismo:

Es más frecuente que el oportunismo vaya de la mano de la política que el astro poético. El magazine dominical de *El Espectador*, de Bogotá, estuvo dispuesto a poner a prueba la eficacia del vate como lector del futuro y así publicó una aguda entrevista retrospectiva a la poesía del candidato comunista chileno Pablo Neruda. Oportunismo o poesía, estos son algunos de los momentos de la entrevista (MN, 48: 95).

Assim como com Carlos Fuentes, a revista ironiza Neruda, apresentando-o como vítima dos excessos da esquerda, que utiliza a obra poética do futuro Nobel para lhe forjar uma imagem política degradada. A falsa entrevista combina o ridículo e o melodramático, o satírico e o vulgar, o grandiloquente e o insignificante. A relação entre os versos e o conjunto dos atributos morais do chileno é apresentada num espectro que circula entre a megalomania, o dramatismo, a mentalidade burguesa, a manipulação, o oportunismo e a covardia. O que esta paródia questiona é a trajetória ideológica de Neruda justo no momento em que se candidata para a presidência do Chile pelo Partido Comunista:

-¿Qué lo impulsó a aceptar la candidatura?  
-¡Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso!  
[...]  
-Si de «golpe» los militares se toman el poder en Chile, cuál sería su actitud?  
-...en ese día,  
a esa hora,  
levantaré los brazos  
y saldrán mis raíces  
a buscar otras tierras (MN, 48: 95).



Interroga-se a obra para obter as respostas do homem; ela é a metáfora de uma trajetória política. A paródia aparece então como recurso dessacralizador do político, mas também como redução tosca e maniqueísta de um debate que, além de atravessar a revista desde seu surgimento, havia articulado um modelo de intelectual preocupado não só com sua literatura, mas muito especialmente com a realidade do seu tempo. Assim, a partir de 1968, quando a assepsia política de Rodríguez Monegal e sua ênfase literária começam a perder credibilidade dentro da própria publicação, *Mundo Nuevo* passa da fase de elaboração de um modelo de escritor moderno para sua desarticulação, aprofundando-se na sátira de um outro modelo: o intelectual engajado politicamente.

## La revista *Casa*, (in) discretamente polifônica

Desde julho de 1960, quando nasce *Casa*, até julho de 1966, quando surge *Mundo Nuevo*, a revista cubana havia publicado a modesta cifra de oito entrevistas, quatro das quais foram importadas de outras publicações latino-americanas. Imediatamente surge uma pergunta que parece um paradoxo: sendo a entrevista uma forma de intervenção direta, frontal, no espaço público, por quê ela não é uma forma mais visível senão predominante? Embora fosse mais fácil chegar a Paris, nem sempre viajar a Cuba era demorado ou tortuoso. Pelo menos uma vez ao ano, durante a celebração do concurso literário Casa de las Américas, pela capital cubana circulavam escritores europeus e latino-americanos suficientemente prestigiosos para ser entrevistados. Nenhuma das figuras literárias que *Mundo Nuevo* promoveria seis anos mais tarde foi entrevistada, nem sequer os membros do Comitê de colaboração, como Julio Cortázar ou Mario Vargas Llosa.

Por outro lado, em quase três anos de existência, *Lunes de Revolución* havia capitalizado o lado mais cosmopolita da vida intelectual da ilha, recebendo e entrevistando nas suas páginas os visitantes estrangeiros. A chegada a Cuba de Waldo Frank, Miguel Angel Asturias, Carlos Fuentes e Ezequiel Martínez Estrada é anterior ao surgimento de *Casa*, mas a permanência destes escritores prolongou-se o bastante para alcançar o momento em que a revista nasce. De fato, Ezequiel Martínez Estrada encontra-se desde o começo entre os colaboradores mais próximos, assim como entre os membros do conselho editorial. Segundo Antón Arrufat, a presença de escritores mais jovens ou pouco conhecidos nas páginas de *Casa* seria uma estratégia de encobrimento para, devido às contingências políticas, evitar aos mais conhecidos qualquer tipo de censura nos seus respectivos países (Lie, 1996: 41). Nomes de grande circulação internacional que visitam a ilha, como Asturias ou Neruda, não são entrevistados, enquanto a equipe de *Lunes* converte a presença do poeta chileno numa autêntica apoteose cultural. A posição de Neruda contra o dogmatismo literário e contra o realismo socialista foi amplamente debatida numa entrevista coletiva promovida pela redação do semanário<sup>9</sup>. Da visita de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir em abril de 1960, *Casa* publica alguns meses mais tarde um fragmento das impressões da outra, mas justamente aquele em que não aparecem as críticas ao realismo socialista. O texto da escritora francesa narra as motivações e peripécias da viagem de Paris a Havana, numa espécie de leitura poética, sensual,

---

<sup>9</sup> Cfr. *Lunes de Revolución*, n. 88, 26 de dezembro de 1960.

sem nenhuma valoração concreta da realidade cubana. Trata-se apenas de impressões escritas com o domínio próprio do ofício. Em 1960 e 1961, duas das edições de *Lunes*, de janeiro e março respectivamente, estiveram dedicadas a apresentar e entrevistar os jurados do concurso literário de Casa de las Américas, dedicando inclusive um número extra à publicação dos textos ganhadores do prêmio<sup>10</sup>.

Este desequilíbrio entre o aproveitamento dialógico das grandes vozes legitimadoras que fazem *Casa* e *Lunes* termina em novembro de 1961, com o fechamento do semanário e o deslocamento quase massivo dos colaboradores para as páginas de *Casa*. Contudo, as entrevistas foram poucas e breves, pois a presença dos membros de *Lunes* ocorreu unicamente através de colaborações de ordem bibliográfica, especificamente resenhas de livros e traduções. O entusiasmo libertário concentrado no suplemento do diário *Revolución* evapora-se em 1961, depois do discurso de Fidel Castro, “Palavras aos Intelectuais”. A partir desse momento, o discurso de *Lunes* começou a se tornar opaco, camuflado sob as máscaras de um outro discurso, suspicaz e ambíguo, que não excluiu a culpa nem a retratação de uma fase que havia começado a ser considerada um excesso.

“Para nadie es un secreto que muchas veces la pluma vale más que la espada” (Rodríguez Feo, 1960). No decorrer da nova reorganização das forças intelectuais, frases como essa deixaram de ser possíveis. Contrariamente a *Lunes*, onde a literatura integrou-se às formas jornalísticas, *Casa* segue um rumo diferente nas relações entre imprensa e literatura, e acaba obliterando um gênero do qual, ao menos em aparência, a revista parecia não precisar. O perfil do público leitor, assim como a periodicidade das edições, convertia *Casa* numa revista de corte ensaístico. Seu objetivo de desenhar as formas de “um continente sem rosto” parece prescindir dos traços caracterizadores da individualidade literária. Aqui os escritores carecem do brilho que garante o sucesso (ou vice-versa); eles são apenas os filhos simples do povo à procura da Utopia. Nos seus enunciados, o “eu” desaparece sob a ilusão de um “nós” programático e ideal, no qual as dissensões são superadas por um mesmo “sentido da vida”: a missão de criar “uma concepção da vida hispano-americana” (CA, 1: 3). Essa concepção, certamente contraditória, que pretende colocar a literatura (e por tanto o escritor) num espaço de consagração descontaminado do discurso político, parece se resolver de maneira simples nas lembranças de Arrufat:

---

<sup>10</sup> “Un jurado internacional de escritores”, *Lunes de Revolución*, n. 44, 25/01/1960; “Premio Casa”, *Lunes de Revolución*, n. 98, 06 de março de 1961; e o número extra, de 20 de março de 1961.

Después de la Revolución y de acuerdo con su estrategia legitimizadora comenzaron a llegar a Cuba una serie de figuras literarias latinoamericanas y europeas. La entrevista es un género esencialmente periodístico y fueron los periódicos y los suplementos los que se encargaron de entrevistarlos. Sobre esas figuras se conocía en Cuba muy poco. He contado en otra parte, por ejemplo, que sobre Cortázar, a quien yo invité a venir a La Habana, ni yo mismo tenía un conocimiento amplio de su obra. Las entrevistas en la prensa eran muy cortas, rápidas e interesadas en que opinaran sobre la Revolución y el país fundamentalmente. Se hacían a mano, con una escritura muy rápida o algunos periodistas que eran buenos taquígrafos empleaban este método que se remonta a la antigüedad romana. Las grabadoras eran en esa época todavía inmensas cajas intransportables. Si te fijas en las entrevistas que hicimos en *Lunes*, verás una enorme caja puesta sobre la mesa y alrededor el entrevistado con sus entrevistadores. Yo quería que *Casa* fuera, al menos durante el lapso en que la dirigí, una revista esencialmente literaria, como yo en esos años entendía lo literario, influido por mi trabajo en la revista *Ciclón*. Además, tenía muchas dudas, y aún las tengo, sobre el maridaje entre las formas periodísticas y la escritura literaria. Este concepto excluyente de lo literario creo que es lo fundamental, aunque no era definitivo.<sup>11</sup>

O único escritor cubano entrevistado por *Casa* nos anos anteriores ao surgimento de *Mundo Nuevo* é Guillermo Cabrera Infante (CA, 17-18), depois da tradução francesa do seu primeiro livro de contos, *Así en la paz como en la guerra* (Gallimard, 1963)<sup>12</sup>. Esta entrevista é anterior à versão definitiva do romance *Tres Tristes Tigres*, e também ao rompimento do autor com o regime cubano; portanto, ela é um ponto de partida para observar a transição ideológica de Cabrera Infante. Suas opiniões entusiastas sobre a qualidade da narrativa dos seus contemporâneos cubanos partem talvez do fato de ele mesmo ser um narrador, e de se sentir parte de uma literatura emergente, aparentemente destinada a criar grandes obras à luz das transformações revolucionárias.

Passado o radicalismo de *Lunes*, que enquanto diretor Cabrera Infante alentou e promoveu com fervor em 1962, a partir de seu posto diplomático em Bruxelas, ele reconhece o valor e a continuidade da tradição literária, embora fosse prudente no momento de admitir a influência dos originistas sobre os poetas da sua geração. “Para hablar de Lezama hay que hablar largo y lento y me parece que no soy yo quien pueda hacerle justicia” (CA, 17-18: 52). Ainda prevalece a intenção de mostrar que o engajamento é “con toda la vida, no con una parte de ella”.

Ao reconhecer a influência do romance norte-americano nos escritores de sua geração, ele liga as inovações técnicas da narrativa estadunidense a uma das primeiras versões de *Tres Tristes Tigres*, na época pensado com o título provisório de “Las confesiones de agosto”, e

---

<sup>11</sup> Carta de Antón Arrufat a Idalia Morejón Arnaiz, Havana, 24 de julho de 2002.

<sup>12</sup> Sobre a edição francesa não se faz nenhum comentário, talvez por se tratar de um livro publicado em Cuba pelas Ediciones R, em 1960. De qualquer maneira, a entrevista não revela nenhum comentário sobre a recepção europeia deste livro de Cabrera Infante.

declara que se trata de um experimento formal baseado na fala do cubano. “Cada cual aspira a reflejar un momento en su literatura [...] en mi libro estará el momento cubano contenido, pero que aspira, por supuesto, a durar más de un momento” (CA, 17-18: 62). Esta preocupação por equilibrar o espontâneo (a dinâmica social da revolução) com o transcendente (a apreensão do cubano através da linguagem) revela-se nesse momento como uma das maiores preocupações de Cabrera Infante, e será um dos temas que Rodríguez Monegal abordará um tempo depois quando o cubano, já exilado, havia se convertido num dos escritores da constelação parisiense.

Paris é o marco geográfico em que ocorrem ambas as entrevistas, mas ele se corresponde com dois momentos diferentes na trajetória literária de Cabrera Infante: em *Así en la paz como en la guerra* existe “un contrapunto entre las narraciones puramente estéticas y las de tipo comprometido” (MN, 25: 50), enquanto *Tres Tristes Tigres* é o resultado de um processo de transição ideo-estética, que o leva à convicção de que “la literatura debe exclusivamente tener que ver con la literatura” (MN, 25: 49). O fato de que em 1968 Cabrera Infante seja um autor de sucesso e que seu romance circule amplamente na Europa e na América Latina favorece o interesse exclusivo de Rodríguez Monegal de se centrar no aspecto da criação verbal, que em *Casa* havia ocupado um espaço também considerável, embora fosse mais como projeto do que resultado concreto. Por outro lado, *Mundo Nuevo* consegue retomar a origem já totalmente traçada daquilo que em 1964 era apenas um esboço literário. Aqui aparece então um elemento que Cabrera Infante omite na entrevista cubana: a origem de *Tres Tristes Tigres* está diretamente relacionada com a censura do documentário “PM”, e portanto com o fechamento de *Lunes* e com a política cultural imposta pelas “Palavras aos Intelectuais”:

La virulencia de la condena y el hecho de que nunca se rectificara aquella injusticia (...) todo esto me hizo comprender que esas formas de vida a las que *P.M.* descubría su poesía, ese mundo del choteo criollo, del relajo cubano, de la pachanga de donde habían surgido todas las formas musicales cubanas, estaba incoerciblemente condenado a la desaparición. Entonces, yo quise hacer *P.M.* por otros medios, perpetuar la vida a una especie y sus medios. Quise hacer de la literatura un experimento ecológico, que no es más que perpetrar un acto de nostalgia activa (MN: 25, p. 48)

A pretensão de Cabrera Infante de recuperar para a literatura o que as tensões ideológicas haviam banido do cinema cubano em 1962 não aparece com a mesma clareza com que fica exposta no diálogo com Rodríguez Monegal, principalmente porque o contexto da revolução era determinante tanto para a adoção de certa forma de escrita, como para a visão “zdanovista” e “sartriana” (não existencialista) que segundo o próprio autor ele chegou a ter da

sua literatura (MN, 25: 49). Assim, é no exílio que Cabrera Infante transita da visão ética da literatura<sup>13</sup> à visão estética, que vai finalmente configurar seu conhecido romance.

*A entrevista: uma porta para a vanguarda*

Diante do aparente consenso ideológico dos cubanos, a voz dos autores estrangeiros é o canal que traz para a revista a discussão sobre o realismo, a função do escritor e o questionamento de um modelo de intelectual engajado com a revolução. As entrevistas mais interessantes publicadas em *Casa* durante os primeiros cinco anos são importadas de publicações estrangeiras, e o fato de recorrer a elas revela a dificuldade que os escritores tinham dentro de Cuba para abordar temas relacionados com o surrealismo, o teatro do absurdo, o romance experimental e suas contradições com o realismo socialista, especialmente depois do fechamento de *Lunes*. Com a importação de textos, parece tratar-se de problemas próprios de outro contexto, diferentes do âmbito revolucionário. Publica-se então uma entrevista com Abelardo Castillo, diretor de *El Escarabajo de Oro*, uma das revistas argentinas surgidas sob a influência cubana. Também a revista publicou uma conversa com Ernesto Sábato, recortada não por coincidência do *Escarabajo de Oro*; uma entrevista de Víctor Flores Olea com Lucien Goldmann aparecida na *Revista de la Universidad de México*; e uma terceira com Edward Albee, cuja fonte não aparece consignada. O grande fio condutor das quatro entrevistas é a função do escritor e a defesa da liberdade de criação, e não diferem em nada das declarações dos escritores que depois seriam entrevistados por *Mundo Nuevo*. Existe nelas, porém, um vínculo que interessa comentar: a recepção do *nouveau roman* na revista *Casa*, e a discussão ao redor dele, desenvolvida pelos romancistas entrevistados por Rodríguez Monegal.

Entre os escritores cubanos, os jovens que nos anos anteriores ao triunfo da revolução viveram na França foram animados pela vanguarda surrealista. Já nos anos sessenta, Alain Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute encontravam-se entre os escritores de esquerda que apoiavam a revolução cubana, fato que pensou para que suas obras fossem publicadas em Cuba, em meio aos conflitos entre os defensores do realismo socialista e os que apostavam numa arte de vanguarda. De certa maneira, no espaço cubano eles são autores funcionais na medida em que sua literatura é o exemplo vivo da “alienação” do indivíduo no capitalismo.

---

<sup>13</sup> Também é a visão que o prêmio Biblioteca Breve valida em *Vista del amanecer en el trópico*, outra das versões de *Tres Tristes Tigres*.

A defesa do experimentalismo literário em *Casa* chega através da palavra autorizada de um sociólogo marxista, Lucien Goldmann, que investiga os laços entre a realidade sócio-econômica e a criação artística. Por um lado, ele estabelece os valores “marxistas” do *nouveau roman* –seu realismo e seu humanismo singulares-, e por outro expressa as limitações que lhe impedem triunfar como corrente estética: “las condiciones mismas del movimiento revolucionario francés que no han permitido el desarrollo de una conciencia crítica al interior de la misma clase obrera” (CA, 25: 117). Isto é, a literatura é instituída como reflexo das estruturas de classe, o que é uma idéia revisionista que não modifica no essencial a estética luckasiana. Curiosamente, no mesmo número em que se reproduz a entrevista com Lucien Goldmann, a revista publica uma crítica de Edmundo Desnoes à *Significación actual del realismo crítico*, de Luckács, que funciona como eco das declarações do sociólogo francês. Pode-se dizer que a presença do texto de Goldmann é uma estratégia para criticar Luckács, e junto com ele os defensores do realismo socialista, que eram vistos pela nova crítica marxista como prolongações do romance burguês do século XIX, agora sob a tutela do Estado (CA, 25: 103-107).

No número seguinte da revista, o consagrado número 26, dedicado ao novo romance latino-americano, a discussão sobre o realismo e a experimentação continua, desta vez sem que os cubanos intervenham, e sem que a revista publique sequer uma nota para contextualizar o debate ou determinar sua posição dentro dele. Os textos, também importados, não são entrevistas, e neles aparecem implícitas as tomadas de partido tanto em favor das teses de Goldmann como contra elas. Os artigos são: “La literatura perseguida por la política”, de Alain Robbe-Grillet, e a réplica de Juan Goytisolo, “¿Formalismo o compromiso literario?”. No seu artigo, o romancista francês defende a liberdade de criação fora dos esquematismos marxistas que hierarquizam o valor de conteúdo e forma, e critica a politização excessiva dos escritores, o que reflete não só o tom de denúncia que dominava os congressos e encontros literários, mas também o próprio conteúdo das obras. Robbe-Grillet também não esconde que a restrição das liberdades de criação são decorrentes da pressão social, pois a própria sociedade tenta “hacerle creer [al escritor] que escribe por o contra ella [...]”. E, ironicamente, conclui: “Se da allí un caso sumamente interesante de lo que actualmente se ha convenido en llamar *alienación*” (CA, 25: 153). “Alienação” é o termo que concentra a crítica à sociologia que Goldmann representa, apesar da visão do sociólogo que havia sido utilizada no número anterior da revista para discutir a legitimidade social de uma corrente estética como o *nouveau roman*. O sentido de tal termo, empregado até o cansaço pela crítica marxista mais ortodoxa dos anos sessenta, em

princípio era vinculado às relações econômicas entre os indivíduos e os meios de produção, mas passou a dominar o vasto campo das relações humanas.

As palavras de Robbe-Grillet, além de conter uma crítica ao realismo socialista ou uma defesa do *nouveau roman*, consolidam a familiaridade sessentista com o discurso estético do marxismo, com o revisionismo sociológico e com a experiência de enfrentar o terrorismo do engajamento. Goytisolo se aproveita dessa experiência para mostrar, por meio das teses de Goldmann, que as idéias do autor de *La jalousie* são válidas somente na medida em que se circunscrevem a um contexto e a uma tradição específicos: “Si el análisis de Goldmann es justo –y personalmente creo que lo es- el compromiso a nivel de la escritura representa la tendencia avanzada de los escritores en el seno de la sociedad técnica contemporánea, ya sea socialista o neo-capitalista” (CA, 25: 151). Na visão de Goytisolo, o grau de engajamento dos escritores, assim como a eleição de certo tipo de engajamento, depende diretamente do nível de desenvolvimento alcançado por cada país. A liberdade individual para eleger as formas de expressão aparece como um luxo negado aos escritores de países menos avançados política e economicamente, que não tendo seus interesses representados pelo Estado, incorporam nas suas obras o discurso político, que funciona como “válvula de escape”. Não é difícil descobrir neste contraponto o mesmo recurso utilizado por *Mundo Nuevo* nas entrevistas com Borges e Marechal, para opor dois enfoques do estético e do político, caracterizadores de idênticas tensões.

Embora *Mundo Nuevo* não rejeitasse o *nouveau roman*, já que o próprio Rodríguez Monegal o vincula às correntes mais experimentais do romance hispano-americano, também não seria possível afirmar que a revista foi altamente receptiva ou entusiasta. No diálogo com Ernesto Sábato aparece uma seção intitulada “La novela novela”, na qual o argentino opõe o *nouveau roman* ao novo romance latino-americano; o primeiro é visto como “anti-novela”, o segundo como o ressurgimento do gênero. Reiterando o substantivo “novela”, o que se marca é o contraste entre o significante, que se apresenta vazio de “sentido novelístico” (o “anti” do *nouveau roman*), e o mesmo significante, cheio de “causas e motivações” –racionalismo, cristianismo, a técnica, a instabilidade social-, que o colocam no extremo oposto ao “callejón sin salida” do *nouveau roman*:

La gran novela de hoy debe ser no una mera narración, sino una visión del mundo (...) De modo que este intento un poco descabellado y en todo caso aniquilador de algunos aspectos de la novela moderna. de ciertos aspectos de la novela europea como el del *nouveau roman*. de



excluir las ideas, es un intento, desde luego, no solamente aniquilador y fallido, sino que no tiene para mí ninguna posibilidad de trascendencia futura. (MN, 5: 20)

Já em 1962, quando *Casa* reproduz a entrevista com Sábato feita pelo *Escarabajo de Oro*, o radicalismo das idéias sobre o *nouveau roman* (o argentino qualifica-o de “literatura-juego”) vinha acompanhado igualmente de uma atitude crítica perante o realismo socialista. Sua concepção do romance é existencial e metafísica, e longe de distanciar o escritor da *realidad*, converte-o num personagem protagônico, pela sua capacidade para abranger através da subjetividade todo o movimento de uma época. Um escritor deve escrever, afirma Sábato, “cuando la existencia se nos hace insoportable” (CA, 11-12: 57).

A linearidade temporal e a coerência ideológica da postura do romancista argentino leva Rodríguez Monegal, alguns anos mais tarde, a improvisar dentro do seu diálogo com Sábato algumas conclusões em que tenta conciliar o romanesco e o experimental, criando inclusive campos de autores representativos para cada tendência, que podem ser resumidas da seguinte forma:

- Não existe uma oposição inconciliável entre o romanesco e o crítico, mas um processo dialético;
- O que Sábato chama “novela-novela” é um fenômeno atual e vivo na América Latina, que a partir dos precursores (Alejo Carpentier, o próprio Sábato) continua se desenvolvendo e variando;
- Ao mesmo tempo, a linha “anti-novela” (o *nouveau roman*), tem seus contatos com a literatura latino-americana através de escritores como Julio Cortázar, Severo Sarduy e Carlos Fuentes (MN, 5: 13).
- 

Esta dialética entre o romanesco e o crítico é uma maneira de mostrar a originalidade do novo romance latino-americano e sua independência relativa da literatura européia, não no que diz respeito à tradição, mas no que diz respeito à sua expressão. Os escritores latino-americanos não desejam que suas inovações sejam vistas apenas como herança; sabem-se protagonistas de um novo momento de intervenção da periferia no centro, e querem mostrar o cosmopolitismo como algo já conquistado. O fato de *Mundo Nuevo* pretender ser uma publicação cosmopolita determina sua atitude diante do *nouveau roman*: ela se quer na vanguarda. “Toda la literatura latinoamericana que en ese momento está realizando una suerte de asalto hacia el centro y que viene precisamente con la novedad y la fuerza de ser marginal y

de ser bárbara”, comenta Rodríguez Monegal. Nessa afirmação, o bárbaro é visto como virtude, como marca ao mesmo tempo internacional e original; o “periférico” reveste o discurso estético da revista de um enfoque “calibanesco” que não cobra força pelo interesse do seu diretor de limitar o alcance das interpretações identitárias e latino-americanistas promovidas pela esquerda.

Embora resulte paradoxal, a defesa da centralidade literária latino-americana faz com que Severo Sarduy, que também participou do diálogo com Sábato e Rodríguez Monegal, assumia os vínculos com *Tel Quel*, e com que *Mundo Nuevo* lhe ofereça seu espaço. Sarduy publica não só fragmentos do romance *De donde son los cantantes*, ou críticas de arte e de poesia de clara extração estruturalista, mas também observa, junto com Rodríguez Monegal, os vínculos entre a tradição espanhola, *Tel Quel*, o *new criticism* esboçando a idéia (também colocada por Carlos Fuentes no primeiro número da revista) de que as construções européias já pré-existiam naturalmente no mundo hispânico: “en nosotros la estructura y la crítica estructural han sido siempre naturaleza” (MN, 2: 26). De certa maneira, a teoria telqueliana se corporifica de forma legível na escrita que *Mundo Nuevo* promove e estuda. Assim, a revista estende seu diálogo até a crítica européia. Tendo Sarduy como mediador, a influência adentra-se na revista como convivência, como movimento simultâneo da crítica latino-americana ao redor dos novos modos de interpretação estética.<sup>14</sup>

*Mundo Nuevo* valoriza o *nouveau roman* unicamente no plano estético, e não reconhece nele uma linguagem alienada pelas relações de produção, ao passo que a leitura de *Casa* contempla as relações econômicas, encarando a literatura como fato social, não individual. A diferença entre ambas as revistas na aproximação da vanguarda se estabelece no seu enfoque. *Casa* mantém duas linhas discursivas: uma liberal e crítica, que coincide com a importação de textos que colocam os mesmos problemas ou idéias que mais tarde *Mundo Nuevo* continuará apresentando, e outra de engajamento político-social, refletida na polêmica sobre o *nouveau roman*. Do lado dos cubanos, a leitura do *nouveau roman* ocorreu em termos estritamente marxistas, hipostasiando o valor estético da obra de arte ante a necessidade de uma tomada de posição política diante do fato artístico. A posição das revistas converte esta tendência numa

---

<sup>14</sup> Segundo Roberto González Echevarría: “*Tel Quel* se convierte en portavoz del estructuralismo en el momento en que Sarduy entra en diálogo con la literatura hispanoamericana a nivel internacional a través de *Mundo Nuevo*, pero en realidad Sarduy no encaja en la ideología dominante de ninguna de las dos revistas. Los novelistas del *Boom* que publica *Mundo Nuevo*, como José Donoso, Carlos Fuentes o Gabriel García Márquez, participan todavía de la noción de la literatura como mimesis y como acto de interpretación de la realidad hispanoamericana. Algunos, como Fuentes, harán un esfuerzo notable por revisar y alterar esa postura, pero sin gran éxito”. Em: *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, Ediciones del Norte, 1987, p. 42.

espécie de metáfora através da qual determinar a força dos ideogramas de maior circulação no mundo intelectual latino-americano. *Casa* recupera o valor humanista e realista que Goldmann confere à obra de Sarraute e Robbe-Grillet porque isso entranha uma aceitação da forma em que esses valores são apresentados. *Mundo Nuevo*, por sua parte, recupera a técnica como valor literário e a apresenta como um elemento ligado à “ficcionalidade absoluta”, apesar de também aparecer representada na visão de Sábato, que vê o *nouveau roman*, em palavras que parecem de Goldmann, como um *impasse*.

Fora dos ideais discursivos que cada revista promove (*Casa* busca a Utopia através da fusão entre estética e política; *Mundo Nuevo* aspira a recuperar a autonomia literária), na realidade da Guerra Fria elas se posicionam, ao menos em fases cronologicamente diferentes, em extremos que ao mesmo tempo se aproximam e se repelem. Apesar de que em muitos casos circulam os mesmos autores e temas, as estratégias de exposição dos discursos são essencialmente distintas. *Mundo Nuevo* utiliza a entrevista como uma forma legítima de autoridade discursiva, mostrando dentro de um mesmo diálogo as coincidências ou as desavenças com a opinião de outros intelectuais, sem a pressão social ou a culpa de que falava Robbe-Grillet. *Casa*, por outro lado, prescinde quase totalmente das formas espontâneas de comunicação, deixando fora do debate os intelectuais cubanos, que aparecem representados unicamente na voz de Edmundo Desnoes para criticar dentro do marxismo aquilo que já havia sido superado por Goldmann.

Embora estas discussões aparecem em *Casa* antes do surgimento de *Mundo Nuevo* (relativamente ao período que vai de 1960 a 1965, quando Antón Arrufat dirige a revista), quando esta última aparece, a cubana já havia experimentado uma mudança significativa na política editorial com a entrada de Roberto Fernández Retamar como diretor, mudança essa portanto no discurso crítico com que fecha a corrente liberal defendida por Arrufat. A partir de 1966, *Casa* e *Mundo Nuevo* convertem-se em opositoras ideológicas, sendo que esta última passa a recuperar o enfoque liberal e crítico que a primeira abandona.

Ainda que de uma perspectiva temporal as duas revistas não coincidam segundo as fases em que seu desenvolvimento discursivo as colocou, o uso do gênero entrevista será modificado pela política editorial. Entre 1960 e 1965, *Casa* tenta sustentar sua concepção literária e crítica sobre a prática pessoal de Antón Arrufat, que através de uma estratégia importadora posiciona-se contra a política institucional direcionada ao combate ideológico. Com o fechamento desta etapa, em *Mundo Nuevo* cristalizarão, de maneira homogênea e

sistemática, os valores de construção de uma literatura que expressa a modernidade através da independência crítica, contra os maniqueísmos dos sistemas políticos e sociais.

Se para Arrufat seu conceito exclusivo do político frente ao literário é o resultado de uma prática herdada dos seus mestres durante os anos em que colaborou com a revista *Ciclón*, caberia observar agora que conceito, durante a segunda época de *Casa* –aquela que transcorre enquanto Rodríguez Monegal dialoga com os escritores numa tentativa de formalizar a nova literatura-, mantém a entrevista como um sub-gênero, funcional apenas na medida em que serve de canal tanto para a implantação de uma política do discurso ideológico quanto para sua legitimação. *Casa* não exclui o literário, mas o subordina a um conceito predominantemente político.

### *Os escritores de lingua francesa*

No período de fins de 1965 a 1971, chama a atenção o silêncio dos escritores cubanos, nunca convocados para uma entrevista, nunca questionados sobre as prioridades do escritor e sobre os problemas que enfrentavam na construção do socialismo. Corresponde a eles se posicionarem através de uma forma dialógica, de certa forma contraditória com o significado do termo “diálogo”: sem interlocutor, limitando-se a responder longas pesquisas. Entre o fechamento de *Lunes de Revolución* e o lançamento de *Mundo Nuevo*, a burocracia cultural cubana começou a ver no diálogo uma perigosa forma de conciliação e de liberalismo. Uma pesquisa do *magazine* perguntava: “¿Por qué me gusta y no me gusta *Lunes*?” A proposição negativa indicava a vitalidade ideológica, a abertura, a visão crítica e autocrítica do semanário. Já em *Casa*, as perguntas descartam a forma negativa, partem para o acordo tácito. Aquilo que para os cubanos era questionável nos tempos de *Lunes*, havia deixado de sê-lo numa publicação que para seu próprio benefício, ainda consentia com leves brotos de dissensão. Por outro lado, as pesquisas tinham a vantagem de poder reproduzir em pouco espaço as opiniões de numerosos intelectuais, combinando assim a liberdade de expressão com o apoio massivo à política revolucionária. O sujeito é a revolução, o eixo que estrutura toda a vida social, política e cultural do país, o ente transformador da vida e da obra de todos os intelectuais.

As entrevistas se dividem em dois grupos. O primeiro é formado por Michel Leiris, Aimé Césaire e Jean-Pierre Faye, que participaram no Congresso Cultural de Havana em janeiro de 1968. Constitui-se como um núcleo lingüístico, pois trata-se de autores que escrevem em francês, fato que a entrevistadora explora, pois além de ser francesa, estudou a

literatura dessa língua. Tendo como marco um fato político, os entrevistados respondem de uma perspectiva dupla, enquanto escritores e enquanto intelectuais posicionados no interior de um espaço onde comentar a própria obra ocupa um lugar secundário. Na “Entrevista com Michel Leiris” (CA, 48: 123-131) a atitude de Sonia Aratán é totalmente passiva, encarregando Leiris de elaborar avaliações que tomariam anos de trabalho de um pesquisador. As respostas do francês são didáticas e breves, e obrigam-no a construir um contexto de referências que pertencem à história mais conhecida da cultura européia. Entretanto, quando as perguntas seguem um enfoque mais político (o temário inclui: a desalienação, o homem novo, a responsabilidade social do intelectual), ela consegue ser mais específica e participativa. Embora as respostas de Leiris ajustam-se ao terreno da etnologia, ela é utilizada como ferramenta para a interpretação política da cultura. Desse modo, longos trechos da entrevista são dedicados a ressaltar as transformações da etnologia à luz das mudanças revolucionárias, isto é, como a visão colonial e exótica de Leiris transformou-se numa tomada de consciência da realidade dos países subdesenvolvidos economicamente.

Já na conversação com o martinicano Aimé Césaire (CA, 49: 130-137), as próprias características do entrevistado –poeta e político de raça negra de uma colônia francesa– parecem autorizar o tratamento de temas ligados a noções políticas –Terceiro Mundo, colonialismo, luta de classes. Sintomaticamente, o maior espaço da entrevista é dedicado a tratar do tema do líder no teatro de Césaire, chegando a estabelecer paralelos entre a figura de Fidel Castro e a visão que o autor de *La Tragédie du Roi Christophe* tem sobre um líder. Esta entrevista acompanha uma outra, de René Depestre (CA, 49: 137-142), na época residindo em Havana como membro do comitê de colaboração de *Casa*. Aqui, a obra poética do martinicano, os antecedentes da Negritude, as manifestações culturais dos negros antilhanos, o surrealismo e a língua *créole* ocupam o foco de atenção.

Finalmente, no diálogo com Jean-Pierre Faye (CA, 50: 149-156), colaborador e antigo membro de *Tel Quel*, a entrevistadora dispensa a abordagem de temas essencialmente políticos para manifestar um interesse maior pelas transformações estéticas e as mudanças ideológicas dentro das modernas correntes filosóficas e lingüísticas da França. Isto não significa que em nenhum momento a exigência de um posicionamento político houvesse desaparecido. Ainda que todos coloquem a criação artística como primeiro dever do intelectual, este dever vem sempre acompanhado pela necessidade de “dedicarse al máximo a la lucha revolucionaria” (Leiris, 129), de assumir “um papel de alertador” (Césaire, 137) ou de pôr as construções

teóricas a serviço da interpretação política. Assim, Faye define a revolução como o “extratexto” produtor da escrita (Faye, 156).

### *Os escritores hispano-americanos*

Cada uma das entrevistas apresenta os modelos que a revista aceita ou promove, conferindo-lhe um ar de certa autonomia, assim como uma concepção bem definida do estético e do político. O ano 1969 foi particularmente significativo para o Prêmio Casa de las Américas, dada a quantidade considerável de obras inscritas no concurso –conseqüência da repercussão do Congresso Cultural, e resultado concreto de quase uma década de circulação mais ou menos deficiente da revista por América Latina e Europa, embora garantisse e amplificasse consideravelmente seu auditório internacional. Ainda que a “tradição” da revista fosse publicar fragmentos das obras premiadas, a presença dos jornalistas Mario Benedetti e Ernesto González Bermejo, vinculados ao semanário *Marcha*, e autores de três das quatro entrevistas aqui agrupadas, dão a este segundo conjunto um peso considerável dentro da sintaxe da publicação. A experiência profissional dos uruguaios, assim como sua relação com os escritores entrevistados, contribuiu para garantir a qualidade das mesmas não só pela importância dos autores, mas também pelos posicionamentos de cada um deles diante dos problemas da criação literária e do engajamento político. Os entrevistados são o salvadorenho Roque Dalton, ganhador nesse mesmo ano do prêmio de poesia com o caderno *Taberna y otros lugares*, e Gabriel García Márquez, na época residindo em Barcelona. Também foram entrevistados Ernesto Cardenal, que participou como júri de poesia, e o próprio Benedetti, membro do comitê de colaboração de *Casa*. Destas entrevistas existem duas que, dentro do espaço excessivamente politizado da revista, constroem imagens menos rígidas do intelectual engajado. Uma vez que os escritores têm a oportunidade de expressar seus pontos de vista, o discurso do engajamento revolucionário é despojado da retórica panfletária, que em outras zonas da revista contribuiu para rebaixar a qualidade dos textos publicados.

### *Roque Dalton*

Roque Dalton constitui o paradigma do intelectual revolucionário. Ele é a imagem que *Casa* promove e que parecia esgotada depois da morte de Che Guevara. Além de poeta, Dalton era guerrilheiro. O livro premiado, que justifica a entrevista, continha uma espécie de receita

literária na qual combinavam-se as inovações de um estilo herdado de uma zona da poesia francesa e anglo-saxã (“poesia de personajes”, “índole narrativa”, “utilización de la anécdota”), e as preocupações sociais e as políticas. Entre sua escrita e seus atos não parece existir nenhuma separação:

Considero que todo lo que escribo está comprometido com uma manera de ver la literatura y la vida a partir de nuestra más importante labor como hombres: la lucha por la liberación de nuestros pueblos. Sin embargo, no debemos dejar que este concepto se convierta en algo abstracto. Yo creo que está ligado con una vía concreta de la revolución, y que esa vía es la lucha armada (CA, 54:147).

As influências poéticas admitidas deviam inclusive passar pela prova da resistência ideológica: as desavenças dos cubanos com Pablo Neruda (que em 1967 havia participado do congresso do PEN Club nos Estados Unidos, e havia recebido uma condecoração do presidente peruano Fernando Belaúnde) foram o motivo não explicitado para que o jovem premiado recusasse o valor da “poesia-canto” nerudiana – “Con la familia Neruda no tengo nada que ver. Hemos roto nuestras relaciones hace tiempo” (CA, 54: 151)- e reivindicasse, no seu lugar, a poesia de César Vallejo e a obra dos seus contemporâneos afiliados à esquerda militante: Juan Gelman, Enrique Lihn, Ernesto Cardenal, Roberto Fernández Retamar. Também o grupo de narradores e poetas, vistos como uma espécie de patrimônio universal, eram desideologizados: Michaux, Perse, Pound, Eliot, Prevert, Faulkner, Hemingway.

O estímulo que Benedetti dá ao poeta para desenvolver praticamente toda a entrevista sobre o tema da função do escritor, dando já por certo seu engajamento com a luta dos povos latino-americanos, obedece em boa medida a seu interesse pelo tema, sobre o qual já havia escrito diversos artigos e ensaios (Benedetti: 1969). Mais do que a reincidir em opiniões consensuais, a entrevista é dirigida a matizar, segundo as idéias próprias de um combatente, o alcance que as diferentes manifestações desse engajamento podem ter a partir da obra de arte. Assim, Dalton defende a liberdade de criação e não nega que outras formas expressivas sejam igualmente compatíveis com um escritor revolucionário; ele não acredita que reduzir a criação a determinadas linhas seja válido. Sua lucidez intelectual não se esgota no campo de batalha; seu discurso não é apenas sobre a pena e o fuzil; para ele, participar no movimento guerrilheiro ou escrever poemas não eram opções exclusivas.

O dilema ideológico entre liberdade estética e militância política é resolvido por Dalton partindo de uma convicção que transcende a pressão social ou a influência de determinados grupos. Qualquer conflito entre ambas é, para ele, um signo de debilidade que deve ser

sufocado. A rigidez de sua conduta não se apóia nas palavras, mas nos fatos, o que faz da sua figura mais do que um paradigma: um exemplo inalcançável. Tanto sua poesia quanto suas declarações são a constatação de uma possibilidade que volta a se fazer real, o resultado concreto de um modelo cuidadosamente desenhado, um triunfo.

### *Gabriel García Márquez*

Ao fim de 1967, imediatamente depois que o escândalo CIA/ CLC havia se tornado internacional e que *Mundo Nuevo* se havia dado a tarefa de demarcar seu espaço de atuação ideológica, Rodríguez Monegal insiste novamente em conseguir a colaboração de García Márquez, pedindo-lhe uma entrevista, que o colombiano, apoiando-se em argumentos éticos, nega-se a conceder.

Es claro que tus objeciones van al fondo del problema –responde o uruguaio-, es decir, el hecho de que un escritor, un creador, no tiene porqué andar haciendo declaraciones sobre su obra. Su obra misma es suficientemente explícita. De acuerdo. Pero desde el punto de vista crítico, al hablar sobre su obra el autor sufre un proceso de desdoblamiento que en muchos casos es sumamente interesante. Al fin y al cabo es también un lector privilegiado de su propia obra (carta de ERM a GGM, Paris, 29 de dezembro de 1967).

Apesar das tentativas do diretor de *Mundo Nuevo*, apesar inclusive da ambigüidade com que desde sua retirada epistolar García Márquez havia conseguido sortear os escolhos políticos que comprometeriam sua relação profissional com o uruguaio, o mais popular, massivo e publicitado dos *boomers* resiste, escudado em uma moralidade e em um credo, à colocação da literatura como barreira entre sua imagem pública e os modos como ela é solicitada por uma revista que evidentemente descansa sobre um projeto que pretende escrever/ narrar o continente através do novo romance. Rodríguez Monegal, por sua vez, rebate a puerilidade do argumento de García Márquez, consciente de que, no fundo, não é mais do que um pretexto. Como veremos, o “ideário” que o autor de *Cien años de soledad* constrói, em torno de si mesmo e de sua posição diante da própria obra, sugere que sua negativa se sustenta sobre outras motivações, que têm mais a ver com o espaço ao qual concederia o benefício de sua legitimidade intelectual, do que com pruridos de ordem moral ou ética. Algum tempo depois, quando entre *Mundo Nuevo* e Rodríguez Monegal já não existia nenhum vínculo, Gabo não tardaria em desdizer os princípios antiexibicionistas e anti-promocionais que lhe haviam impedido de conceder uma entrevista à publicação do ILARI. E, como tinha lhe comentado



Rodríguez Monegal, nas páginas de *Casa*, García Márquez terminaria por se transformar em “lector privilegiado de su propia obra”.

Em 1970, o sucesso editorial de *Cien años de soledad* ainda vivia seu tempo presente. Enquanto Roque Dalton encontrava-se instalado em Havana, proibido de ingressar em El Salvador desde o exílio voluntário em Barcelona, García Márquez continuava produzindo obras que alimentavam a fama do *boom*. Se o tema central da entrevista com o poeta salvadorenho havia sido o engajamento revolucionário, na entrevista com o colombiano o conteúdo dos seus romances é o eixo que organiza o diálogo. Trata-se de uma entrevista eminentemente literária, no estilo das realizadas por Rodríguez Monegal em *Mundo Nuevo*. García Márquez revela curiosidades sobre o processo de composição narrativa, revela suas angústias de escritor, narra trechos do trabalho em andamento. Nas páginas de *Casa*, o homem que então escrevia *El otoño del patriarca* lembra uma *rara avis* preocupada com a contabilidade dos direitos autorais, com a família, e com um mundo romanesco que a paz do exílio lhe garantia.

Esta é a única entrevista com um dos maiores autores do *boom* que o grande porta-voz da esquerda militante publica neste período. Entretanto, o estrelato internacional de García Márquez e suas mordomias materiais, todas conseguidas através da imposição de um estilo “real” e “mágico” de escrita, aparecem no seguinte testemunho de Benedetti como a imagem fátua de um escritor talentoso e radiante somente na medida em que a distância do exílio oculta outras asperezas –as de uma centralidade que, do ponto de vista europeu, não passa de ser igualmente subalterna:

[...] yo también he vivido en Europa y he comprobado que los autores del “Boom” son presentados prácticamente como autores de segunda categoría: sus libros aparecen en pleno verano, cuando ni la atención del público ni las páginas literarias son las mejores, y además la promoción que se da a esas obras es francamente inferior a la de los autores europeos<sup>15</sup>.

A aparente incompatibilidade ideológica entre o engajamento político e o sucesso comercial de alguns dos escritores latino-americanos patentiza-se neste depoimento de Benedetti, no qual as flutuações do mercado se erigem em marcas de valor estético, enfatizando assim a recepção subalterna dos grandes autores do momento pela centralidade primeiro-mundista. Da mesma maneira com que García Márquez mostrava suas preferências entre escolher ser um escritor comprometido com a política ou com a literatura, também se

---

<sup>15</sup> Ernesto González Bermejo, “Entrevista con Mario Benedetti”. *Casa de las Américas*, n. 65-66, março-junho, 1971, p. 154.

preocupava em dar uma satisfação pública sobre sua escrita, pois era sua principal fonte de renda. De modo cauteloso, tentava mostrar sua probidade ideológica ao manifestar a consciência de que, ainda triunfante no mercado editorial, ele era um homem explorado pelo capitalismo. Assim, o colombiano posiciona-se publicamente diante do dinheiro da mesma maneira que se define diante da revolução.

São dois os momentos não literários que destacam a figura de García Márquez, e que contribuem para fazer da conversa com o jornalista uruguaio um momento especial dentro da revista. Uma delas foi sua posição como crítico da própria obra, o que resulta em descrédito para a crítica profissional que, segundo as palavras de García Márquez, não havia captado a essência de *Cien años de soledad*: “nadie ha tocado el punto que a mí más me interesaba al escribir el libro, que es la idea de que la soledad es lo contrario de la solidaridad, y que yo creo que es la esencia del libro” (CA, 63: 164). Ainda sem se aprofundar no baixo nível de qualidade da crítica latino-americana, na declaração de García Márquez encontra-se a mesma queixa que tanto Paz quanto Fuentes e Rodríguez Monegal haviam tratado nos anos anteriores. “Es una desgracia tener que reconocerlo”, comenta o romancista, “pero las mejores críticas se han hecho en los Estados Unidos” (CA, 63: 164).

A outra chave não literária é a resposta de García Márquez diante de um tema de rigor: o engajamento. Ele se declara um escritor independente, progressista, não militante, que tem como prioridade seu trabalho literário. Enquanto Roque Dalton, poeta premiado, deixava a criação para os momentos de trégua na luta guerrilheira, este outro, escritor profissional, não vê suas contradições como debilidades a serem superadas ou reprimidas, mas como disjuntivas não agônicas: vender livros no verão para convidar a família ao cinema é também uma prioridade. Com a mesma consciência com que o jovem Dalton resolvia os conflitos entre ideologia e militância, García Márquez encara também as tensões entre vocação e convicção: “yo tengo la convicción de que la militancia política del escritor no se agota en su literatura, sino que puede dar más, pero mi vocación es dedicarme completamente a la literatura y a ella me dedico por completo” (CA, 63: 172).

Esta declaração desemboca num tema comum a todas as entrevistas: os problemas decorrentes das relações entre os intelectuais e o socialismo, que no caso dos latino-americanos chegou a converter-se num debate. Em Cuba, os escritores tinham a esperança de que esses problemas fossem resolvidos, que os conflitos colocados por García Márquez e Dalton encontraram, através da crítica, vias para a realização individual e coletiva. Tanto os europeus quanto os latino-americanos afirmavam haver encontrado na ilha as condições ideais para

desenvolver o trabalho intelectual, já que os postos de trabalho dos escritores geralmente coincidiam com suas inclinações, gostos e aspirações. Ao mesmo tempo, a revolução garantia-lhes as condições materiais básicas para subsistir. Apenas uma objeção, na época inobjetable, impunha-se entre os intelectuais e a obra “à venir”: a necessidade de se dedicar à construção do socialismo. Assim, num sistema social que absorvia a maior parte do tempo e das energias dos criadores, e frente a um continente que parecia mudar com a iminência de uma revolução, mais do que atenuar os conflitos, estes se apresentavam de formas diferentes, sem que a exigência de uma tomada de partido os solucionasse. As entrevistas com Dalton e García Márquez nem sequer são posições irreconciliáveis, se leva em conta que ambos os escritores estavam localizados dentro de um mesmo campo intelectual (o campo da esquerda latino-americana).

Nessas entrevistas, os jornalistas adotam o modelo do novo jornalismo norte-americano –introdução de diálogos com breves *leads*, narrativas mais próximas da ficção do que do próprio contexto, e que servem de gancho para chamar a atenção sobre a natureza “maravilhosa” ou “engajada” da vida e da obra destes escritores-, e se preocupam com a obra e com a imagem literária dos autores. O que os identifica com *Casa de las Américas* é o lado político, que os mostra como protagonistas de uma realidade marcada pelo debate ideológico. Suas posições diante do engajamento político sustentam-se sobre um prestígio literário que lhes permite expressar livremente seus princípios, embora seja sempre a partir do pressuposto de que o apoio à revolução cubana e latino-americana é incondicional. De fato, eles mesmos apresentam o político como eixo central das suas criações: “la soledad considerada como la negación de la solidaridad es um concepto político” (CA, 63: 164), havia expressado García Márquez quando se referiu ao essencial inadvertido pela crítica em *Cien años de soledad*. Enquanto o colombiano coloca em primeiro plano o valor que a transformação da linguagem trouxe para sua obra, Dalton concentra-se mais na temática ideológica, especialmente quando explica a elaboração do poema “Taberna”, que foi escrito na famosa cervejaria Ufleku, durante seu exílio na Tchecoslováquia. Este último, que em outro momento havia se interessado pela experimentação verbal através da influência do concretismo, deixa entrever que se trata de um momento superado em favor de técnicas de comunicação mais diretas, mais afinadas com a mensagem revolucionária e amorosa da sua poesia.

*Hans Magnus Enzensberger, um júri singular*

No mesmo ano de 1969, quando Roque Dalton obteve o prêmio de poesia de Casa de las Américas, o poeta alemão Hans Magnus Enzensberger participou do concurso como jurado na categoria ensaio. Sua postura como crítico do capitalismo e da ortodoxia socialista o havia autorizado a premiar um livro sobre a guerrilha no Peru (Casañas & Fomet, 1999: 67)<sup>16</sup>. Aproveitando a ocasião, *Casa* publica uma entrevista com Enzensberger com um temário essencialmente político e ideológico, centrado nos conflitos do campo intelectual europeu em geral, e especificamente no do alemão ocidental, através da relação dos escritores e artistas com as instituições social-democratas de fomento à cultura.

A voz de Enzensberger introduz um ponto de dissonância no consenso sobre a possibilidade de criar uma literatura revolucionária entendida como uma nova forma de expressão estética e ideológica, que em 1968 havia sido aplaudida no Congresso Cultural e que o concurso Casa estimulava, por meio da premiação de poemas engajados, como os de Roque Dalton, ou de ensaios sobre as guerrilhas. Participar do júri no concurso literário cubano, sem dúvida, havia lhe servido para perceber o “uso inflacionista” de tal termo:

Es muy fácil cambiar el contenido literario y ponerle, de vez en cuando, un poema sobre el Che o sobre los diez millones, es igualmente fácil «revolucionar» las formas literarias, como lo han hecho, por más de cincuenta años, las vanguardias y neovanguardias europeas. Eso no basta para crear una literatura revolucionaria. (CA, 55: 120).

Estas palavras de Enzensberger são críticas demolidoras do “contenidismo” e da estética panfletária que invadia as páginas das publicações de esquerda, e que havia feito cátedra na totalidade dos países socialistas. A referência aos poemas sobre Che Guevara, ou à “safra dos dez milhões” de toneladas de cana, mais do que meros exemplos são referências concretas a textos publicados em *Casa*, principal responsável pela divulgação e implantação de um modelo literário que, com exceção do poeta alemão, nenhum outro escritor havia questionado até o momento com tanta clareza. Para Enzensberger, o domínio mundial da literatura continuava sendo burguês, criticando assim outro dos “logros” que tanto o governo quanto os intelectuais cubanos mostravam como uma autêntica conquista revolucionária:

---

<sup>16</sup> Trata-se do ensaio de Héctor Béjar Rivera, *Perú: apuntes sobre una experiencia guerrillera*. Membros do júri: Rubén Bareiro Sagüier (Paraguai), Sergio Benvenuto (Uruguai), Carlos María Gutiérrez (Uruguai), Oscar Pino-Santos (Cuba) e Hans Magnus Enzensberger (Alemanha).

La «literatura para todo el pueblo», el acceso abierto de los obreros y campesinos a los clásicos, aunque constituye un logro importante, no es más que una clave esencialmente cuantitativa, correspondiente a viejas reivindicaciones socialdemócratas. No se establece una cultura revolucionaria aumentando las tiradas y nada más. (CA, 55: 120)

As críticas de Enzensberger, cuja repercussão se anula no silêncio posterior da revista, colocam problemas que transcendem o contexto cubano e as preocupações dos latino-americanos sobre as prioridades do escritor; suas observações apontam problemas muito mais profundos dentro de um sistema social que os cubanos se esforçavam para fundar sobre novos conceitos, em detrimento dos procedimentos inadequados seguidos pelos governos europeus do Leste. Assim, o alemão se posiciona como consciência crítica não só do seu grupo intelectual, mas de todo um sistema social, que na Europa já contava com uma longa história de lutas e polêmicas.

No lugar de testemunhar o entusiasmo dos intelectuais pela revolução cubana, Enzensberger desmente que a posição dos seus colegas europeus coincida plenamente com o panorama idílico que *Casa* se preocupava em mostrar através da seção “Al pie de la letra”, que exibía um amplo recorte de adesões fervorosas registradas em cartas, declarações, manifestos, artigos e programas de apoio à luta latino-americana, criando a impressão de que a frente de apoio internacional articulada a partir da Europa era um bloco monolítico, permanentemente ativo e incondicional. No entanto, segundo a visão de Enzensberger, a mesma fragilidade política e cultural do conceito de Terceiro Mundo havia contribuído para a mistificação de símbolos que na Europa eram dominados pelo exotismo:

La solidaridad con el Tercer Mundo muchas veces se hace abstracta y retórica, y la posición de los europeos frente a los sucesos revolucionarios en otros continentes sigue siendo, a menudo, una especie de actitud de consumo. Pienso que incumbe a los intelectuales una labor incesante de autocritica y demistificación para acabar con la tertulia «revolucionaria» (CA, 55: 121).

Esta é a mensagem de Enzensberger ao público latino-americano que lê a revista, uma mensagem de alerta para os perigos internos e externos, o excesso de entusiasmo e a ausência de crítica; também é uma alerta contra a fragilidade de um discurso sustentado mais na utopia que nos próprios signos do real.

Com este grupo de entrevistas, *Casa* se inscreve no debate internacional sobre os intelectuais e o socialismo, prestando mais atenção à imagem política do que à literária. Sua preocupação fundamental é utilizar a entrevista para mostrar a adesão de grandes vozes legitimadoras à revolução cubana. Ainda dentro da radicalização de sua postura ideológica, a

revista acolhe e divulga o pensamento de autores que não manifestam o mesmo nível de engajamento à luta política, mostrando assim que dentro do campo intelectual um certo grau de independência ainda era respeitado, em especial quando se tratava de colaboradores estrangeiros. Do ponto de vista literário, e à diferença de *Mundo Nuevo*, não é a entrevista o gênero escolhido para a promoção de obras e autores. A política editorial de *Casa* busca, antes de tudo, a unidade política latino-americana, e por isso os poucos autores entrevistados são figuras representativas da esquerda intelectual.

## O testemunho

### O testemunho revolucionário em *Casa*

*El día 31 de agosto de mil novecientos sesenta y cuatro  
el señor Ezequiel Sotomayor,  
leyó en la segunda página de Revolución el texto siguiente:  
“Este río, como todos los anteriores y los que pasaríamos después,  
estaba crecido.  
También se hacía sentir la falta de calzado  
en nuestra tropa”.*

*Hecho esto dobló el diario  
y comparó mentalmente lo anterior  
con los versos de cierto poeta de décimoquinta fila;  
consultó con temor su sensibilidad  
y para asegurar su juicio hizo llamar  
a su joven sobrina que estudiaba Letras.*

*Escrutaron minuciosamente ambos escritos:  
Se decidieron por el texto del periódico.*

Domingo Alfonso, “Arte poética” (CA, 31:88)

Este poema foi escolhido aqui para propor uma leitura do testemunho como porta de passagem para o interior da “casa” em construção, pois ele fala sobre como a revolução ocupou uma zona do território letrado da ilha, e introduz o tópico que justifica a união de entrevista e testemunho neste capítulo: o uso que os escritores fazem deles, e em consequência a literatura e a poesia dos gêneros do jornal (crônica, entrevista, resenha), assim como de outras formas documentais –fotografias, cartas e diários.

O autor do poema propõe a citação testemunhal como cerimônia de entrega da escritura poética ao real, como ritual de iniciação em uma outra linguagem. O poeta não só cita o texto do jornal, mas também o transforma em verso; com isto ele se transforma em editor do testemunho, e o real revolucionário em acervo documental. A partir da cena narrada no poema, o senhor Sotomayor e a jovem estudante de Letras escutam em conjunto um texto *do diário da revolução* e um poema; a dúvida de ambos no momento de escolher apresenta-se como um

gesto antagônico, pelo modo como polariza o discurso em torno do engajamento do escritor, seja com a revolução, seja com as letras.

Junto com a linguagem do jornal, a poesia testemunhal, assim como todos os outros gêneros que tiveram de ser (re)nomeados (“romance testemunho”<sup>1</sup>, “literatura carcerária”<sup>2</sup>, por exemplo), escolhe a realidade quotidiana e em mudança, para ter acesso ao lugar da verdade revolucionária. A poesia testemunhal instaura uma noção do poético que apela ao documental –o narrador do poema nos oferece os dados necessários para que possamos conferir sua autenticidade no jornal–, ao mesmo tempo que descomplica a linguagem, que se torna narrativa e direta. Ele nos adverte que a poesia se encontra na realidade, e que a função predominante no poema deve ser a comunicativa. Portanto, o poeta tenta “ver poesia” na esfera especificamente revolucionária através da ação dos jovens protagonistas da história local, aqueles mesmos que Ezequiel Sotomayor descobriu nas páginas do jornal, enquanto atravessavam um rio, e cuja ação “poética” instalara primeiro a dúvida, e logo depois a definição em torno do valor do testemunho.

Além de supor uma legitimação política do contrato realista, o que justifica este começo com “los versos de cierto poeta de décimoquinta fila”, como provavelmente Domingo Alfonso se chamara a si próprio, é o modo como o literário se retira diante da forte presença do documental, mas sobretudo, diante da espetacularidade do revolucionário. Ao propor a realidade como mais criativa do que a ficção, e estetizá-la sob a forma de verso, esta *ars poetica* exclui outras, que não aparecem explicitadas.

*Casa* dedica várias edições a visualizar a épica revolucionária em sua quotidianidade, a organizar a memória recente do calendário histórico cubano. A invasão à Baía dos Porcos, a campanha de alfabetização, a morte de Che Guevara, a safra dos dez milhões são alguns dos eventos que ocupam números inteiros da revista. O escritor não é aqui “a voz dos sem voz”, já que a nova ordem de igualdade dotou o antigo sujeito subalterno com os poderes elementares do letrado, a saber, a capacidade de ler e de escrever. O escritor perfila-se, porém, como um escriba que se esforça para substituir o literário por uma linguagem cujo referente procede do âmbito histórico-político, e que favorece o uso de documentos.

---

<sup>1</sup> Como propósito do romance-testemunho, Barnet chamou a atenção sobre o “desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos”. Em: “La novela Testimonio: Socio-literatura”, *La fuente viva*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, pp. 11-43.

<sup>2</sup> Sobre a literatura carcerária, consulte-se Oscar Sarmiento, “El otro testimonio: literatura carcelaria en América Latina”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, a. lix, n. 164-165, julho-dezembro de 1993, pp. 497-507.



A discussão em torno do realismo socialista como paradigma ideológico, que a partir das altas esferas da cultura parecia encerrada (com as considerações de Guevara no ensaio “El socialismo y el hombre en Cuba”), continua a aparecer como uma diferença mal resolvida entre os escritores e a política estatal. No ensaio “Cuba: caña y cultura” (CA, 62: 46-58), Edmundo Desnoes propõe a visão do escritor e do político como complementares, num desejo de estabelecer uma paridade entre “literatura” e “revolução”. Contudo, como pode ser lido na seguinte citação, o resultado é a polarização do olhar do escritor sobre a realidade:

El político no describe las cosas, no las transforma en figuras simbólicas, sino que las utiliza, actúa sobre ellas. Mucho más si es un político revolucionario. El dirigente político presenta las cosas como deben ser y no como son, de ahí que el realismo socialista sea la expresión de la violencia política sobre la literatura; es el político el que nos puede dar una «visión de la realidad en su desenvolvimiento revolucionario», y no el artista. Las dos visiones son necesarias, y una cultura, una sociedad entra en crisis cuando se suprime un polo de esta dialéctica entre la visión política y la artística; si triunfa la primera tendremos una especie de idealismo revolucionario; y si la segunda, un regodeo en la reificación de la experiencia (p. 57)

A afirmação de Desnoes implicaria constatar que existe uma “limitação” dos escritores diante dos modos de testemunhar o real revolucionário, e que apesar de o “pecado original” impedir-lhes de se manifestarem como testemunhas puras e espontâneas, suas colaborações testemunhais não entrariam na categoria “realismo socialista”<sup>3</sup>. Não é difícil de perceber, contudo, que a prática do testemunho na revista *Casa* cumpriu uma função análoga à do realismo socialista na produção literária soviética. O documental foi incorporado a vários gêneros literários e estimulado institucionalmente, ganhando um amplo espaço em editoriais, revistas e jornais; invadiu a indústria do cinema, que contribuiu largamente para a criação de uma nova imagem da nacionalidade, uma identidade que devia ser articulada sobre novos valores, conservando do passado apenas os vínculos com uma certa linhagem revolucionária. O documental avançava sobre o escritor a partir de cartazes enormes colocados nas ruas, a partir de emissoras de rádio, alto-falantes, reuniões, discursos, canções de protesto, eventos culturais de denúncia antiimperialista, exposições fotográficas. Inspirava-se em um modelo de homem politicamente consciente. Os líderes partidários apareciam sempre em uma dimensão

---

<sup>3</sup> Este ponto de vista de Desnoes pode ser contrastado com sua defesa da liberdade do escritor para se colcoar “à serviço” de sua própria visão: “Toda literatura que no profundice o enriquezca la vida del hombre se convierte en una estafa. El arte como instrumento de propaganda o como profecía tiende a desvirtuar su naturaleza: es un arte enajenado. La literatura sólo puede estar al servicio de la visión del artista, de la búsqueda de la verdad”. Em: “Un día en la vida de Iván Denisovich”, *Casa de las Américas*, n. 24, maio-junho de 1964, pp. 99-102. O livro de Alexander Solzhenitsin foi publicado em 1963 no México por Ediciones Era.

afirmativa, enquanto que a crítica pedagógica e moralizante se detinha principalmente sobre o cenário rural, na epopeia agrícola, militar ou alfabetizadora.

Tanto quando escrevem sobre sua própria experiência, como quando registram o testemunho alheio, os escritores o fazem dentro dos códigos da política estatal. O uso do documental deve ser entendido não só no sentido cultural que o relaciona com “a Casa”, mas também no sentido político que o torna o gênero *da* revolução. Assim, o testemunho produzido na revista responde a uma dinâmica de subordinação do literário ao político. Apoiemo-nos novamente na definição da “política cultural” de Brunner, para lembrar que essa condição de subalternidade facilita o recorte partidário dos discursos considerados legítimos; e para acrescentar que, além dos gêneros, cria uma mesma língua (política). Trata-se da língua em que a massa iletrada pela primeira vez lerá, e pela primeira vez lerá sobre si mesma. O político, enfim, invade o literário, e o testemunho renasce dessa plenitude revolucionária. Ao serem ocupados pelo político, todos os gêneros vêm a passar uma mesma mensagem, para um mesmo público, a partir de todos os espaços, que homogeneizam suas linguagens. Assim, os gêneros “se confundem” e suas formas passam a ter um valor secundário. A revista é o espaço idóneo para legitimar essa hibridez, pois ela se define a si mesma como tal. A revolução começa então a organizar sua memória, a “revolucionar” o literário. Em igual medida, o testemunho, instaura como valores humanos a serem realçados, a humildade e a honestidade, o compromisso consciente, a maturidade política, a entrega ao trabalho para transformar o país em um gigantesco jardim panglossiano, de onde todos marchariam unidos para “o esforço decisivo”<sup>4</sup>.

Por que o testemunho? Porque ele se encontra no “grau zero” de dificuldade para a escrita e para a leitura; é a fala popular, são os iletrados sendo “reconhecidos” pelos letrados. E de que se dá testemunho? De como o povo é forte e patriótico diante das dificuldades, de como a revolução é justa, de como grandes segmentos da população se integraram ao sistema. A visão a-estética que conduz o literário para o encontro epifânico com o real revolucionário, somada à agilidade com que a visão política se instaura no testemunho, transformam o épico cotidiano e os líderes guerrilheiros em elementos que, a partir de um âmbito histórico diferente daquele da Rússia stalinista, cumprem o mesmo papel que o realismo socialista dos *soviets* desempenhou em seu momento.

Entre os números de *Casa* que ilustram como o testemunho revolucionário preencheu o espaço textual, encontra-se o dedicado à invasão à Baía dos Porcos, em abril de 1961 (CA, 6).

---

<sup>4</sup> Dentro do calendário revolucionário, 1969 foi nomeado “Año del esfuerzo decisivo”, e 1970 “Año de los 10 millones”, em homenagem ao projeto de produzir dez milhões de toneladas de açúcar, que não foi atingido.

Ele se inscreve diretamente na linha testemunhal, por estar organizado a partir de um fato real, e por utilizar documentos que apenas são manipulados: testemunhos orais, cartas, mapas militares, fotos, partes oficiais do governo, notas de jornal. Ao mesmo tempo, o número está organizado didaticamente, e segue a estrutura expositiva dos fatos contados por Fidel Castro. Nas declarações ao povo, posteriores à invasão, Castro narra detalhadamente as diferentes fases da luta contra os invasores, enquanto a revista se preocupa em conservar as marcas orais do discurso, particularmente as repetições, as frases curtas, o uso abundante de adjetivos que apelam à afetividade e que caracterizam sua oratória. O testemunho de Fidel (seu ponto de vista como narrador é o do estrategista que comandou as ações militares) é relevante pelo modo com que a revista o apresenta enquanto eixo estrutural do relato e do resto dos documentos e testemunhos, o que vem a identificar o narrador ao líder.

Existe aqui uma forte conexão entre testemunho e história oral –os informantes são os milicianos e os invasores, através dos quais a revista constrói sua versão dos fatos e os localiza em um outro espaço e em uma outra temporalidade, ao incluir informações sobre o recrutamento e treinamento dos atacantes em bases militares da América Central. Os textos deste número referem-se à história do ataque dos exilados cubanos à ilha tanto a partir da perspectiva do invasor quanto da perspectiva do invadido. O núcleo testemunhal se encontra nas declarações das testemunhas presenciais, que expõem suas versões. De um lado, “os defensores do povo” relatam suas experiências –como derrotaram o inimigo, como viram cair seus companheiros, como aflorou neles a consciência de estar na guerra, como se rendeu o inimigo. De outro lado, “os mercenários” mantêm quase na sua totalidade um discurso culpado e com ele descrevem como se envolveram na invasão e como foram enganados. Nesses dois tipos de testemunhos, adverte-se sobre a presença do editor, que suprimiu as pausas, repetições, saltos, retrocessos e desvios característicos do discurso oral, talvez com a intenção de melhorar a qualidade lingüística dos testemunhos e sintetizar as mensagens. As declarações dos prisioneiros de guerra são, na verdade, fragmentos extraídos dos interrogatórios a que foram submetidos, e que a revista transformou em vinhetas. O único caso em que a redação não introduziu nenhuma mudança no interrogatório tratava-se de um delator e torturador de alguns integrantes do Movimento 26 de Julho durante os anos da guerra, justamente “para que no pierda [perdiera] su dramatismo”.

Assim, o conjunto de textos que narra a invasão à Baía dos Porcos poderia ser incluída na denominação de “testemunhos de história oral”, precisamente porque, em palavras de Rodríguez-Luis, “no se trata de autobiografía o de memorias autobiográficas, como sucede con

muchos testimonios clásicos, sino de los recuerdos que algunos testigos tienen de ciertos hechos” (1997: 17).

Talvez pela brevidade, os testemunhos publicados por *Casa* recolhem quase sempre passagens autobiográficas através das quais se constrói a memória coletiva. No caso do testemunho “La nomadía”<sup>5</sup>, por exemplo, através do elemento autobiográfico se estabelece um paralelo entre a vida do informante e a vida do lugar. Contudo, o protagonista da história não é o informante, e sim o espaço onde ocorrem os fatos. Localizado em Nicaro, na zona norte da região oriental, esse espaço foi projetado como pólo de desenvolvimento industrial para a produção de níquel, e com anteriormente tinha pertencido a uma companhia industrial estadunidense. Em uma nota de rodapé, a revista informa que se trata de uma “investigación histórica”, estabelecendo com isto um equilíbrio entre o caráter histórico e o caráter científico do texto. “La nomadía”, porém, utiliza a “técnica” do testemunho para se referir às histórias mais romanescas do lugar, e desenhar uma espécie de mapa local de superstições, tragédias reais, modos de vida dos trabalhadores, diferentes fases na urbanização do lugar. O informante é um árabe emigrado, que passa grande parte da sua vida como operário na antiga indústria, e relata como as transformações do lugar modificaram também sua vida. Assim, a urgência revolucionária justifica-se na necessidade de contrapor os âmbitos e as temporalidades de uma certa linearidade histórica, para representar e legitimar alguns segmentos da nova história, aqui recortada sobre o espaço (textual) do futuro enclave econômico.

Apesar de o informante não ter procurado a presença do mediador, ao mesmo tempo é ele quem propõe a escrita como atributo da verdade, mas também o contrário: do ponto de vista de quem dá o testemunho, o que garante a veracidade é a possibilidade de ser registrado, gravado, escrito, impresso, arquivado: “Y eso que yo le he dicho a usted, lo que yo le estoy diciendo, eso es una escritura”. Para a testemunha, a palavra falada tem tanto valor quanto a palavra escrita, mas a referência que legitima o oral é justamente a comparação entre ambos registros. O uso do pretérito perfeito, de outro lado, conecta o presente falado com o oral como tradição, como memória que se resguarda do esquecimento.

Os textos mais ilustrativos da relação oral/ escrito, letrado/ iletrado, são os que se referem à campanha de alfabetização. Os “Apuntes de una alfabetizadora”, de Matilde Manzano (CA, 19: 91-117), por exemplo, mais do que anotar “a verdade” da campanha, mantém um nível de escritura muito marcado pelo estético-narrativo, entanto que as técnicas

---

<sup>5</sup> Nancy Morejón e Carmen Gonze, “La nomadía”, *Casa de las Américas*, n. 63, “Testimonios”, pp. 145-158.

continuam a ser as mesmas da ficção “realista” –apresentação de personagens, narrador em terceira pessoa, diálogos intercalados. A estrutura desses “apuntes” se organiza em torno dos espaços e dos personagens que os ocupam.

Os testemunhos da alfabetização se encontram entre os primeiros a justificar a necessidade de um mediador no testemunho revolucionário. De fato, como resultado da campanha a revista não publica nenhum texto produzido por um alfabetizado. Evoquemos agora a cena em que a alfabetizadora lê em voz alta a primeira carta escrita por um camponês, e este sente um estranhamento quando escuta o próprio discurso na boca do letrado. A carta fica guardada no expediente do camponês como documento, enquanto é o gesto da “maestra” aquele que prova, através de um ato de oralidade (a leitura da carta), a nova possibilidade de acesso à cidade letrada revolucionária, na qual a elite intelectual funciona como anel mediador entre o poder e a antiga massa analfabeta. O fato de que a revista publique a campanha de alfabetização ao longo de todas as seções, como em “Educación 1961” (CA, 9), constitui uma amplificação dos espaços que são legitimados pelo poder a partir da cultura; os letrados começam a lhes servir de um modo diferente, exercendo sua prática em sentido inverso, não apenas a partir do anel da cultura para o centro político, mas também a partir do cerco letrado para a periferia da memória não escrita<sup>6</sup>.

De outra parte, a edição que *Casa* dedica à safra dos dez milhões concentra toda sua textualidade no âmbito agrário, e coincide com o momento mais decadente do testemunho produzido na revista. Em suas páginas, os escritores realizam outro “esforço decisivo”: integrar-se plenamente ao político. A base documental é a própria vivência –a relação com o campo, com indivíduos de diversa extração social. Apesar da operação de exorcismo realizada pelos escritores para dar fim ao complexo de culpa pela origem social, e pelo lugar não conquistado dentro da revolução, o ponto de vista a partir do qual escrevem continua a ser o do escritor-pecador: surpresa, deslumbramento diante do descobrimento do outro, cuja virtude maior consiste em modificar, a partir da sua entrega à revolução, os valores intelectuais. “Para la mayor zafra de nuestra historia” (CA, 62) obedece ao imperativo textual de mostrar integração, fidelidade, e confiabilidade através da escrita e da ação.

Uma das formas de lavar a culpa através do testemunho é ensaiada nos textos que exibem um domínio, ainda que exíguo, do léxico do açúcar. Também, quando toca a questão

---

<sup>6</sup> Para verificar a relação oral/escrita através do conceito de cidade letrada (Rama, 1983), consulte-se o ensaio de Martin Lienhard “Voces marginadas y poder discursivo en América Latina”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, a. lxvi, n. 193, janeiro-março de 2000, pp. 785-798

do antiintelectualismo (em “De Testimonio 70”, de Manuel Granados, o escritor é chamado jocosamente de “Librito”)<sup>7</sup>, no nível da representação o político se converteu em um código de acesso que obstrui a circulação de outras linguagens, de outras zonas da realidade. Para quê trabalhar a linguagem, se o que se trata é de dar testemunho da verdade revolucionária, do esforço coletivo, da entrega total do povo à obra da revolução, da construção do socialismo?

No poema “El cañaveral”, Cintio Vitier parece assistir à sua própria cerimônia de iniciação, a um rito de passagem do simbólico ao concreto. Agora, o saber não é mais uma obra do intelecto, mas do esforço físico; já não o que é o espírito (a transcendência), mas a carne (a mortalidade); já não é um livro, mas um “machete”.<sup>8</sup> É através da ação, da experiência no trabalho rude do campo, que Vitier constata que as palavras não são a realidade:

*Queridos poetas: el cañaveral  
no es ya un elemento del paisaje,  
un símbolo, un tópico, ni siquiera una palabra.  
¡Cuántas veces la hemos leído  
sin saber que era otra cosa muy distinta  
un dolor de huesos de madre,  
que nos tira deshechos al camastro  
bajo las estrellas!*

Vitier fala à classe dos poetas a partir de um lugar de autoridade que se opõe à poética originista, à construção teleológica que ele mesmo sustentara em *Lo cubano en la poesía*, obra na qual a paisagem é proposta como o símbolo através do qual a poesia cubana construiu para si uma identidade; identidade essa que neste poema aparece anulada, esquecida, negada, enclausurada, e relegada ao estigmatizador lugar comum do passado. Assim, o testemunho de Vitier prefigura uma sorte de onda discursiva destinada a obliterar as zonas do passado poético em que não fosse possível identificar como predominante o campo da crítica social e dos valores épico-revolucionários.

Um movimento contrário, entretanto, surge em “De memoria amarga del azúcar”<sup>9</sup>, recompilação de testemunhos de cortadores de cana da época pré-revolucionária que se detêm na descrição da vida desumana do canavial –o “tempo morto”, a exploração, a maldade dos

<sup>7</sup> Manuel Granados, “De Testimonio 70”, *Casa de las Américas*, n. 45, pp. O antiintelectualismo foi apresentado por Desiderio Navarro como uma das vias indiretas e eficazes da luta do poder contra a intervenção crítica do letrado na esfera pública, que o ataca e propaga, embora não reconhece como “preexistente en la cultura cubana, pero avivado y difundido con fines políticos”. Em: “*In medias res publicas*. Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana”, *Ensayo cubano del siglo XX*, Seleção, prólogo e notas de Rafael Hernández e Rafael Rojas, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 703.

<sup>8</sup> Em Cuba, facção de cortar cana.

<sup>9</sup> Ana Núñez Machín, “De memoria amarga del azúcar”, *Casa de las Américas*, n. 62, pp. 172-182.

fazendeiros, a ingerência dos Estados Unidos na vida econômica da ilha. Esse texto aparece no final do número, onde o passado contrasta com o presente infável de uma nova era açucareira.

Estas colaborações também insistem em mostrar a honestidade, o esforço real de todo o povo, o entusiasmo e a fé na revolução cubana. Toda a atenção parecia estar voltada para o trabalho coletivo, e para as palavras de Fidel (em diversos testemunhos, os trabalhadores sacrificam as horas do repouso para acompanhar os ditames televisivos do líder). A ênfase dos escritores em reafirmar seu engajamento, em se fazer presentes e visíveis para apagar as dúvidas, é constante nas colaborações deste número; eles destacam a mudança (como sinônimo de progresso) das condições de vida no campo; o esforço físico também é um motivo recorrente, que de algum modo exprime que, enquanto escritores, eles não podem deixar de falar a partir do que são, mas ao mesmo tempo sentem-se comprometidos a testemunhar a partir do que não são.

Mas temos também o ponto de vista de três estrangeiros: o poeta e romancista haitiano René Depestre, a jornalista estadunidense Margaret Randall e o jornalista e poeta uruguaio Carlos María Gutiérrez. O que estes visitantes testemunham?

“Brigada Venceremos, 9 de abril”, de Gutiérrez (pp. 106-108) narra a participação dos jovens estadunidenses e porto-riquenhos na safra de 1970. Contestadores em seus países, protagonistas da cultura hippie, o espírito comunitário que identifica esse grupo é bem diferente do espírito comunitário dos cubanos: do modo como o uruguaio descreve a brigada Venceremos, também poderia estar se referindo a Woodstock. Os jovens progressistas buscam em Cuba a vivência política que não têm em seus países, com o qual a revista mostra o impacto da revolução cubana na juventude do capitalismo. A descrição desses visitantes, formados ideologicamente na cultura *beatnik* e nas praças do ano 1968, contrasta com a imagem dos jovens cubanos, pois embora estes últimos não pudessem se relacionar com estrangeiros, aparentemente também não tinham nenhuma razão para ser rebeldes, pois o regime de injustiça que justificava sua posição contra “o sistema” havia sido substituído pela “nova casa”, a “nova escola”.

Nas palavras do cronista: “Durante esas semanas ingresaron a un mundo mágico y distinto, donde el trabajo no es una condena sin finalidad sino otra forma de liberación” (p. 107). Aqui, Gutiérrez opõe o valor revolucionário do trabalho ao valor reificador que tem no capitalismo. O trabalho na revolução é visto como redenção, é a fórmula para um novo humanismo, que o despoja do seu sentido de “capital” e o substitui pelo de “liberdade”, opondo assim ambas as noções. O encontro desses jovens com a experiência *sui generis* da safra

revolucionária é tratada pelo jornalista uruguaio como fato transfigurador, e a ilha do açúcar como generosa *alma mater*: “Pero la Revolución había añadido otra recompensa más duradera: admitir que la compartieran, hacer que se sintieran por una vez del lado de las mayorías y dentro de la Historia, descubrirles la inanidad de las barreras levantadas por el odio y la mentira” (p. 108). Trata-se também de uma sedução construída sobre um *agon*, que ao mesmo tempo é o modo de publicidade da revista.

Em “Birilín para la mayor zafra de la historia”, de René Depestre, a preocupação pelo esforço físico contrasta com o esforço do haitiano por mostrar, através da afeição pelos lugares comuns do panfleto antiimperialista (a safra dos dez milhões seria para os Estados Unidos um “Waterloo econômico”, um “Pearl-Harbor econômico”), seu engajamento revolucionário. Depestre apresenta-se também como um conhecedor do tema açucareiro, talvez pelo fato de pertencer a uma nação onde o trabalho braçal nas plantações de cana é o principal sustento (e o mais desumano) da população. Seu esforço por estetizar o canavial o conduz a “reescrever” o imaginário medieval através do bestiário mais standardizado. Retórica, pouco criativa, esta é a imagem recriada: “El inmenso cañaveral se alargaba ante nosotros en un caos erizado de nudos y de puntas, recubierto por un barniz negrusco y viscoso. Era una composición surrealista, dotada de un humor fantástico e inimaginablemente ridículo: una cueva con miles de barrotes entrecruzados, en donde nos esperaba un animal mitológico, un dragón de cien cabezas amenazantes” (p. 112).

Diferentemente da demanda constante do documental, a descrição do canavial, do acampamento e dos cortadores de cana (os “macheteros”)<sup>10</sup>, vai da evocação mitológica, novamente ao projeto do jardim panglossiano, o melhor dos canaviais possíveis; é a satisfação moral posterior à *via crucis* do corpo. O “machetero”, que o escritor também é, espontaneamente igual ao soldado, é o cavaleiro “armado” de uma consciência que não conhece limites reais, e que encontra na realidade do albergue “una maravillosa mina de poesía cotidiana”. Ao mesmo tempo, cada machetero é “un personaje que, sin saberlo, busca su autor” (p. 116).

Finalmente, o diário escrito por Margaret Randall (“La caña”, pp. 130-135) nos propõe o tema da emancipação da mulher na revolução. Ela representa um certo olhar, feminino e doméstico, que se preocupa tanto com o trabalho das plantações quanto com a decoração do acampamento, com a higiene e com a alimentação. A partir desse diário (o documento escrito),

---

<sup>10</sup> Em Cuba, cortadores de cana de açúcar.



podemos vê-la entrevistando, colhendo o testemunho (o documento oral)<sup>11</sup> de outras mulheres que trabalham lado a lado com os homens, contra os preconceitos e limitações de índole social. Com isto, Randall acrescenta ao testemunho uma perspectiva feminista.<sup>12</sup>

Esses textos, que poderiam ser inseridos na classificação mais abrangente de “narrativa documental”,<sup>13</sup> singularizam o testemunho da revista, e o ligam ao fato de emergir de uma textualidade fragmentada (a da própria revista), na medida em que os relatos se caracterizam pela brevidade, quando foram escritos especificamente para suas páginas ou, quando se tratou de segmentos de livros, pelo modo como a revista recorta o testemunhado. Também a temporalidade do testemunho em *Casa* aparece fragmentada devido à periodicidade da revista, que pressupõe uma leitura independente, e em relação ao livro, a compromete em quanto conjunto particular. Apesar das especificidades do testemunho revolucionário produzido pela revista, este entra na categoria da narrativa documental, já que de modo geral seus pressupostos coincidem<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Em *Testimonios: A Guide to Oral History* (Toronto, Participatory Research Group, 1985), Randall define a história oral como “la historia contada por, y recogida de, los que la han hecho o la siguen haciendo”, *apud* Rodríguez-Luis, p. 18).

<sup>12</sup> *Cfr.* Margaret Randall, *La mujer cubana ahora*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972.

<sup>13</sup> Julho Rodríguez-Luis caracteriza a narrativa documental, cuja célula é a testemunhal, como aquela que “relata ciertos hechos que (...) han tenido lugar y cuya autenticidad quiere el autor que resulte evidente, para lograr lo cual se vale de documentos que describe o transcribe directamente o del discurso del testigo de esos hechos, que a veces basta para generar el relato por sí solo. La narrativa documental se propone desde meramente escribir la realidad (...) hasta revelar todos sus aspectos (...). Esa escala parece estar en relación proporcional con el grado de intervención del mediador (...) En cualquier caso, la narrativa documental no intenta transformar de manera artística la realidad (...), de lo cual se concluye que, antológicamente, o desde el punto de vista de su intencionalidad, se sitúa en el polo opuesto al de la ficción y, en general, a lo que se acostumbra entender por literatura”. Em: *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 84. Por outra parte, John Beverley define os parâmetros gerais do que se há de entender por prática testemunhal: a confrontação do testemunho com a instituição literária, o testemunho como modelo alternativo às formas de representação mediadas pela literatura, a separação entre instância narrativa e mundo representado, o testemunho como discurso redentor, o autor (o intelectual) se coloca como a voz dos “sem voz”, o subalterno se subalterniza. Para Beverley, esta representação da voz subalterna como estruturalmente incapaz de uma corporização discursiva é o eixo das relações entre dominação e representação. *Cfr.* “The Margin at the Center: On Testimonio (Testimonial Narrative)”, em *Modern Fiction Studies*, a. 35, n. 1, 1989, pp. 11-28. Elzbieta Sklodowska também colocou a ilusão de imediata presença da voz subalterna no texto testemunhal, em: *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*, New York, Peter Lang, 1992.

<sup>14</sup> A definição do gênero testemunho que podemos ler no *Diccionario de la literatura cubana*, segundo Jorge Fornet, é a mesma que foi concebida pelo guatemalteco Manuel Galich em 1970, e publicada em 2 de março do mesmo ano no boletim mensal que então Casa de las Américas preparava. Para Galich, pois embora o testemunho articula alguns traços característicos da reportagem, da narração, do ensaio e da biografia, se define fundamentalmente por aquilo que o diferencia, “porque excede las dimensiones de éste, en cuanto se trata de un libro, y no de un trabajo destinado a alguna publicación periódica (diario, revista); obra autónoma, que vive por sí misma y no a través de una de aquellas publicaciones; donde la temática está tratada con amplitud y profundidad mucho maiores, destinada a perdurar más allá de la existencia efímera de los trabajos puramente periodísticos y que, por eso mismo, exige una superior calidad literaria”; de la narrativa, “porque descarta la ficción”; de la investigación, “porque el necesario contacto directo del autor con el objeto de su indagación (el protagonista o los protagonistas y su medio ambiente) exige que aquel objeto esté constituido por hechos o personas vivos”; de la biografía, porque en el testimonio, “lo biográfico de uno o varios sujetos de indagación debe ubicarse dentro de un

O caráter de urgência do testemunho, que conecta a espectacularidade revolucionária ao âmbito da revista, não nos avisa apenas que a revolução saturou todas as formas possíveis do espaço textual, mas que além disso sua recepção crítico-teórica também não pode ser avaliada com exatidão; os artigos, resenhas e ensaios bibliográficos encontram-se condicionados pelos discursos através dos quais as instituições e seus escritores priorizaram o interesse em mostrar seu engajamento afirmativo com o novo sistema. Entretanto, como mostram várias resenhas publicadas em *Casa*, a chegada do testemunho à paisagem narrativa dos sessenta, assim como o estilo jornalístico com que a revista organiza suas edições documentais (e testemunhais), revelam procedimentos similares aos que hoje os críticos reconhecem como caracterizadores do gênero testemunhal (Skłodowska, Beverley, Rodríguez-Luis) e/ ou documental.

O manuseio dos documentos, sua seleção e ordenamento funcionam, dentro do conjunto redacional de *Casa*, de forma semelhante a como alguns autores de testemunhos descreveram seus modos de intervir no relato do seu informante (Barnet, 1983). Em contraste, como inferir que o testemunho enquanto gênero seria caracterizável através de sua linguagem, quando seu núcleo oral pressupõe uma aceitação de linguagens heterogêneas que textualizam a voz dos informantes, sua subjetividade? Em “Educação 1961”, o grande tema que atravessa a revista é a língua, e junto com ela, a aquisição da consciência política. São várias as cenas da campanha alfabetizadora descritas pela revista em que um camponês escreve ou lê seu nome pela primeira vez, em que a materialidade da palavra se aloja e pervive na textualidade do testemunho; o antigo iletrado pode agora ler o jornal e se conectar ideologicamente com a revolução.

Não ocorre o mesmo na edição dedicada a “la mayor zafra de nuestra historia”, onde o grosso dos testemunhos são de escritores, não existindo portanto um mediador entre estes e sua escritura. Contudo, surge a particularidade de que, no interior do seu próprio texto, o escrito pode aparecer como entrevistador/ mediador (Randall). Seu ponto de vista revela um entrevistado/ informante “anônimo”, que age como verdadeira testemunha, já que seu relato é

---

contexto social, estar intimamente ligado a él, tipificar un fenómeno colectivo, una clase, una época, un proceso (una dinámica), o un no proceso (un estancamiento, un atraso) de la sociedad o de un grupo o capa característicos, siempre que, por otra parte, sea actual, vigente, dentro de la problemática latinoamericana”. Em: Jorge Fornet, “La Casa de las Américas y la «creación» del género testimonio” y Manuel Galich, “Para una definición del género testimonio”, *Casa de las Américas*, n. 200, julho-setembro de 1995, pp. 120-121 y pp. 124-125, respectivamente. A definição de Galich, contudo, reúne os traços formais básicos do gênero, e ao mesmo tempo busca “orientar” seus autores indicando-lhes que elementos devem estar presentes para entrar na categoria e assim concorrer ao Prêmio Casa. Por outro lado, o fato de que segmentos de testemunhais de pouca extensão não fossem considerados dentro do gênero, (o que exclui jornais e revistas), parece estar condicionado por sua concepção institucional, que contempla apenas livros. Vale lembrar que muitos dos testemunhos publicados em *Casa* eram fragmentos de livros, como *Testemunho 70*, de Manuel Granados, e *La mujer cubana ahora*, de Margaret Randall.

recolhido (embora num plano secundário, dentro dos sucessos contados pelo escritor/mediador) por meio da entrevista, e este fato o localiza como um núcleo oral que é descentralizado pela escrita.

Nos testemunhos desses números de *Casa* é evidente que, ainda que o escritor utilize a primeira pessoa, não é somente por meio da sua própria experiência que se propõe a mostrar as transformações afirmativas da revolução. Enquanto que os críticos marcam como traço caracterizador do testemunho o fato de visualizar dentro da cidade letrada o lugar essencialmente político do sujeito subalterno, nos testemunhos revolucionários de *Casa* esse lugar é negociado através de um novo pacto testemunhal; o compromisso de “narrar por escrito del modo más fidedigno posible lo que anotó y grabó” (Rodríguez-Luis, 1997: 115) não se realiza totalmente, já que o principal sujeito do testemunho continua a ser o escritor e não o subalterno referido dentro da narração. Por outro lado, a intenção de manter as marcas orais é “regulada”, e contrasta com o registro culto utilizado pelo escritor. O testemunho da obra revolucionária na revista utiliza outros documentos, em especial os diários (Randall, Granados), enquanto que para evocar o antigo sistema de exploração a revista utiliza o testemunho direto dos explorados (Núñez Machín).

A maior preocupação que ronda o testemunho revolucionário de *Casa* reside em mostrar o compromisso da escrita (enquanto traço identitário do sujeito letrado) com o sistema político; portanto, as histórias de vida dos soldados anônimos, dos alfabetizados e cortadores de cana entram nas narrações como suportes, na medida em que configuram o cenário transfigurador em que o escritor se insere para mostrar seu engajamento. Para Rodríguez-Luis, porém, este ponto de vista que identifica a necessidade de relatar certos sucessos com uma intencionalidade eminentemente política seria errônea, já que conduziria a definir o testemunhal a partir de um fator supraestrutural, “una especie de suprainstención gobernada por motivos externos” (1997: 100). As edições documentais da revista *Casa*, apesar disto, não se apartam do *sine qua non* de dar testemunho através da singularidade de uma experiência que registra determinada importância social, política ou histórica; mas ainda assim, elas aparecem regidas por uma “supra-intenção” estatal que ultrapassa os limites genéricos para se instalar como totalidade. Por isso mesmo, o modo de denominar como testemunho estas páginas cubanas deve ter o termo “revolucionário” a ele adjudicado, pois os elementos que o singularizam são de um lado o fato histórico concreto da revolução de 1959, e de outro a política afirmativa que instaurou a partir dela. Além disso, o manejo dos documentos no momento de elaborar as edições totalizadoras da epifania revolucionária revela uma função

mediadora semelhante à que os editores de livros testemunhais realizam. Além disso, a presença do testemunho na revista compromete toda a sintaxe, e lhe impõe modos de organização dominados por uma lógica interna na qual os espaços se correspondem com os conteúdos e as imagens que afetam o passado pré-revolucionário, e ao mesmo tempo documentam a presença de uma nova realidade.

A revista mostra nesses números uma necessidade de explicitar sua sintonia com os acontecimentos que regem a temporalidade abarcadora do fato histórico, e isto se corresponde, ao mesmo tempo, com a urgência por testemunhar aquilo que ocorre no interior do espaço revolucionário. Ou seja, a urgência de testemunhar/ documentar as mudanças que a política impõe aos escritores compromete seriamente não o traço intrínseco do dar testemunho, mas a veracidade daquilo que é narrado. Ao serem convocados a escrever documentalmente sobre as tarefas da revolução, o escritor deve negociar o contrato com o real que caracteriza o testemunho, para atender exclusivamente aos eventos assinalados pelo novo calendário. À diferença da narrativa testemunhal que focaliza o protagonismo ou a representatividade de indivíduos marginalizados, o testemunho revolucionário também maneja essa intencionalidade de emancipação de modo enfático, mas pressupõe que sua testemunha se encontra engajada afirmativamente com a revolução, e considera que as principais reivindicações dos sujeitos marginalizados estão sendo cumpridas.

#### *Avatares críticos do testemunho*

Inicialmente, é com desconcerto que a crítica da revista cubana lê a irrupção do testemunho:

De los distintos géneros literarios la crónica es el más apto para la revolución. La simple enumeración de los acontecimientos por los testigos presenciales no necesita fundamentalmente de una verdadera imaginación, más bien lo importante es que el narrador sepa hacernos sentir de nuevo, tal y como ocurrió, los acontecimientos en los que participó como actor o espectador. Una buena crónica necesita entonces de dos condiciones, una es estar bien narrada, y otra narrar sucesos interesantes, mantener el interés. Una crónica donde no sucede nada, es una crónica pero sin lectores.

[...] *Rumbo al Escambray* nos cuenta todo eso, y como lo hace sencillamente, la emoción de la aventura, la fuerza de los ideales se trasmite al lector. ¿Será eso la literatura revolucionaria?<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Fausto Masó, "Enrique Rodríguez Loeche: *Rumbo al Escambray*, La Habana, 1959", *Casa de las Américas*, n. 2, 1960, pp. 92-93.

A pergunta suscita a questão sobre como ler, qualificar, classificar ou definir a irrupção do real revolucionário no espaço letrado. Esta dúvida diante de uma forma narrativa (a crônica) que estava associada ao jornal cria um desconcerto teórico-crítico, mas além disso provoca novas interrogações: como conciliar, no texto, os valores políticos e os literários? É necessário conciliá-los? O que será o literário a partir desse momento?

O resenhista escreve a partir de uma perspectiva em que “literatura” e “política” se encontram separadas, e a revolução aparece como aquilo que não precisa da imaginação –ela é ação, transformação constante; não se pode apressá-la, pois está inscrita em uma temporalidade vertiginosa que dispensa o tempo da ficção. O literário aqui está associado a uma cronologia estética e política ligada aos traços ficcionais do passado; isto é, o especificamente literário seria uma continuidade das formas discursivas pré-existentes. A revolução parece quebrar essa continuidade para estabelecer um novo contrato estético com o real. A dúvida sobre como caracterizar a literatura revolucionária não provém somente da surpresa em ter que ler como literário algo que até então não tinha sido pensado enquanto tal, mas também de um rechaço às mudanças.

Em segundo lugar, a ruptura que o testemunho introduz é vista com desconfiança. Na resenha de *Maestra Voluntaria*, da alfabetizadora Daura Olema (Prêmio Casa 1962), novamente aparece a insatisfação sobre o modo com que o documental invade o literário, ao sugerir que os valores que estão sendo estipulados não são precisamente estéticos. O prêmio de romance outorgado a *Maestra Voluntaria*, “que ni es novela ni es relato, sino un reportaje de escasa calidad literaria”,<sup>16</sup> propõe uma reformulação dos espaços de legitimação literária, pois o lugar do romance é ocupado por um livro que não é ficção, e que do ponto de visto da linguagem é considerado uma obra insuficiente. O resenhista duvida inclusive da possibilidade de que se trate de um documento, segundo havia afirmado Onelio Jorge Cardoso na orelha do livro: “arrancó las páginas de esta obra de su diario de vida”. No entanto, o elemento autobiográfico (o uso da primeira pessoa e a perspectiva intimista) perfila-se aqui como sinal de um movimento para o testemunhal.

Apesar da resistência com que estas críticas parecem encarar a entrada do testemunho no âmbito letrado institucional, após a revolução converte-se no suporte real a partir do qual teorizar e defender um modo de leitura sócio-histórico oposto ao formalismo. Por isso a sociologia do romance aparece como o método que a revista privilegiará. E é também por isso

---

<sup>16</sup> J. M. López Valdizón, “*Maestra Voluntaria*. Daura Olema, Casa de las Américas, 1962”, *Casa de las Américas*, n. 13-14, julho-outubro de 1962, pp. 55-56.

que a revista institui o discurso sobre a mudança (histórica, política, social, cultural), que se expande por todos os gêneros literários, mas em especial através das formas contaminantes do testemunho. É como se o estético obstaculizasse o acesso à “verdade” e ao “real”, entendidos como aquilo que se encontra na margem oposta à ficção. Por isso a breve nota de Fausto Masó é tão importante, pois coloca a questão do testemunho como gênero disruptor e como gênero de fronteiras. Ela nos adianta, como logo vemos na resenha ao livro de Daura Olema, que a tentativa de ler o testemunhal a partir do literário ocorrerá sobre a base das contradições. Há também uma relação agônica entre o discurso da crítica, que somente sabe ler através do estético, e o discurso dos novos protagonistas da mudança, que falam ou escrevem a partir do real. As transformações revolucionárias foram tão profundas que a realidade parece superar outras linguagens. Ela é seu próprio símbolo, sua própria metáfora; parece não precisar de nenhum recurso para ser legítima. Contudo, o que mais interessa mostrar à revolução é a mudança na subjetividade, na ideologia, seu poder (progressista) de transformação da consciência.

Os textos em que a revista destaca o documental como valor literário (testemunhos, entrevistas, interrogatórios, declarações, memórias, crônicas, reportagens, diários) encontram-se inscritos em uma transversalidade genérica; são pontos de partida para a configuração do testemunho como gênero, pois são formas que visualizam, expõem, destacam a epifania e a transformação social; são formas limítrofes, instauram uma nova economia do literário. Utilizam uma linguagem transparente justamente para despojá-lo do seu caráter simbólico. O literário é encarado como uma limitante para a escrita da memória revolucionária. Ao mesmo tempo que a palavra é implementada em sua total simplicidade, essa simplicidade é magnificada. Frases como “estar claro” incorporam ao testemunho, através da fala popular, o código ético que circula entre os novos sujeitos da mudança. “Estar claro” significa se identificar com a revolução, ser confiável, transparente; ter uma nova lucidez; um modo diferente de ser, de agir; representa, enfim, definir-se politicamente em sentido afirmativo.

O contexto teórico em que surge a preocupação pela maneira como o testemunho ocupa o espaço letrado está marcado por uma árdua polêmica entre formalismo e realismo, entre engajamento político e liberdade de criação. Seus melhores momentos ficaram registrados na discussão entre Juan Goytisolo e Robe-Grillet, que apareceu no número de *Casa* que “lança” o novo romance latino-americano, assim como na conferência de Ítalo Calvino, “El hecho histórico y la imaginación en la novela” (CA, 26: 154-161). Calvino estabelece um paralelo entre a situação do romance na Itália e em Cuba, entre as preocupações e os temas dos jovens

escritores do seu país e os cubanos. Trata-se de um texto chave para entender a relação de imanência que ele parece identificar entre o fato histórico e as formas testemunhais, não só pelo que este tipo de literatura significa para a história, mas também porque propõe uma espécie de cartilha para não se cometer erros, principalmente ao se colocar contra os propósitos “pedagógicos e comemorativos”. Para Calvino, a narrativa documental é a que melhor se ajusta à experiência revolucionária. Ele considera que a conjunção de condições literárias, ideológicas e humanas em uma época de grandes acontecimentos é um fator que dá condição à emergência do testemunho. Coloca também a preocupação com o problema da “identificación con la realidad objetiva”; isto é, a revolução precisa construir uma identidade, uma imagem na qual se reconheça, uma memória; precisa ingressar na história através da palavra, do documento: “Durante veinte años el fascismo había impedido toda imagen de la realidad que no fuese retórica” (p. 157). E também:

En cierto momento se comprendió que si lo que se quería era conocer la sociedad, la novela y el cuento no eran ya los medios más eficaces. Así comenzó la fase de los testimonios de vida recogidos directamente y de viva voz entre los pobres, los campesinos, los pastores, los desocupados, los bandidos. La intervención del literato se limitaba a recoger y editar, y pudo verse que, cuanto menor era esa intervención, mayor era el valor del testimonio” (p. 157).

Assim, o nascimento latino-americano do testemunho revolucionário teve lugar no interior de uma discussão que foi trasladada da Europa para o espaço cubano, onde novamente os escritores que se debatiam entre as contradições ideológicas do pós-guerra entraram em um novo cenário sobre o qual por à prova (e confirmar) suas próprias hipóteses e experiências. Quando Calvino encerra sua conferência fazendo alusão (e defendendo) a literatura fantástica tanto quanto a realista, ele também está tentando encerrar discussões e preocupações que dentro de Cuba surgiam da iminência com que determinados setores da burocracia cultural se dispunham a instaurar o modelo literário do realismo soviético. As transformações do sistema político autorizavam a preeminência do modelo realista, e automaticamente pareciam afastar outras correntes, como a fantástica.

Entretanto, aceitar o testemunho como forma literária favorecida pelo contexto, reconhecer sua centralidade e sua relação simétrica com a institucionalidade implicava para os escritores assumir o rebaixamento da sua função crítica e dos modos de contribuir literariamente com a revolução. Em “La literatura perseguida por la política”, Robbe-Grillet, epitome do formalismo sessentista, levanta não só a bandeira da experimentação, mas também a da liberdade de eleição de formas narrativas; ele se resiste à pressão política, a se deslocar do

que ele considera ser sua verdadeira função, que é a escritura desalienada. Para o autor de *La jalousie*, o escritor

está comprometido en la medida exacta en que no es libre; y una de las formas particulares –y virulenta- que toma en este momento la restricción de su libertad es, precisamente, esta presión que ejerce la sociedad al tratar de hacerle creer que escribe por o contra ella (que viene a ser lo mismo). Se da allí un caso sumamente interesante de lo que actualmente se ha convenido en llamar alienación (p. 153).

Também do ponto de vista teórico, os defensores do conteúdo político na obra literária seguem as teses da sociologia do romance de Goldmann. De fato, o ensaio de Angel Rama que dá início a esse número da revista, inscreve-se nessa linha sócio-histórica, e até propõe um modelo literário que não deve colocar a relação objetivo/ subjetivo em termos de antagonismo, mas sim de equilíbrio, pois o romance latino-americano “siempre aspiró [...] a encontrar una apoyatura probatoria en lo real, que aguzara el género como arma”<sup>17</sup>. A partir desta afirmação, Rama cria um passado político para o romance, ao mostrar que “fue arma a lo largo de todo el siglo XIX en modo evidente”, e estabelece um *continuum* ideológico com o presente através de valores que criam um sentimento de nacionalidade. Esta interpretação do romance como memória do progresso histórico-político é a mesma que utilizarão alguns dos resenhistas de testemunhos na revista.

Este número de *Casa* é importante não só porque nele aparecem autores representativos do romance do continente, mas também porque concentra nas suas páginas um momento de intenso debate teórico, em que as formas literárias institucionalizadas entram em tensão, diante da emergência dos novos modelos: o romance realista se resiste a abrir espaço para o romance experimental, e vice-versa. No entanto, as arestas do testemunho vão surgindo –e se definindo- por entre as formas literárias estabelecidas. De certo modo, estes textos culminam numa discussão em que a literatura já não é “perseguida”, senão *controlada* pela política. É aqui onde ocorreria a resistência crítica da revista à modificação do seu conceito do literário.

Com a chegada de Fernández Retamar à direção de *Casa*, a crise na leitura do documental como resultado do déficit perceptivo da crítica, que continuou a se manifestar a partir dos registros do literário, parece se dissolver. A partir de 1965, novas resenhas de obras fortemente documentais já avançam a mudança que oficializaria a recepção do gênero: *Los*

---

<sup>17</sup> Ángel Rama, “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, *Casa de las Américas*, n. 26, p. 34.



*hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis, e *La favela*, de Carolina Maria de Jesus, inscrevem-se neste trânsito.

O livro de Lewis foi resenhado por Miguel Barnet<sup>18</sup> e examinado sob uma perspectiva etnológica/ antropológica, e ele destaca a crítica social latente nesta obra, seu valor para o conhecimento e a denúncia da situação das classes pobres. Barnet discute a subjetividade do conceito de “cultura da pobreza”, e discorda de Lewis acerca de que o machismo ou o incesto sejam elementos estruturadores do conceito, ainda que reconheça o valor documental da linguagem das classes baixas utilizado pelo antropólogo. Barnet exalta também o estilo “llano, directo, nutrido de giros coloquiales tan necesarios para humanizar la literatura”, além da técnica “al estilo *Rashomon*” utilizada por Lewis. Sua resenha endossa em *Los hijos de Sánchez* uma forte crítica ao enfoque metodológico não-marxista utilizado pelo antropólogo, a partir do qual Barnet identifica uma transação ideológica de Lewis com o capital estadunidense<sup>19</sup>.

Entretanto, o texto de Victor Casaus<sup>20</sup> sobre *La favela* não registra a importância do documental em um livro que é o diário de vida de uma favelada da periferia paulistana. Do diário da brasileira, o que ele valoriza é a fome, que é o tema central do livro. Em ambas as resenhas, o que interessa destacar é o lugar social dos sujeitos que emergem –pobres, marginalizados, sem classe, e em constante luta pela sobrevivência-, isto é, a crítica social.

O protagonismo de sujeitos politicamente marginalizados que essas resenhas apresentam, porém, somente adquirirá centralidade com a publicação de *Biografía de un cimarrón* (Barnet, 1966), imediatamente resenhada por Manuel Moreno Fraginals. A leitura que o historiador cubano realiza inscreve-se em uma linha revisionista do histórico-nacionalista, que do passado legitima apenas a crítica social ou a denúncia política, já que são esses os discursos que se conectam com o presente revolucionário. A leitura de Moreno Fraginals destaca a mudança do ponto de vista a partir do qual se escreve a história, ou seja, é o olhar do subalterno localizado no lugar do cotidiano (in)transcendente. A novidade e a

<sup>18</sup> Miguel Barnet, “Los hijos de Sánchez”, *Casa de las Américas*, n. 32, setembro-outubro de 1965, pp. 100-104. A revista também publicou dois capítulos do livro de Lewis, *La Vida*: “Días con Soledad en Nueva York”, n. 48, maio-junho de 1968, pp. 44-61; “La muerte de Dolores”, n. 57, novembro-dezembro de 1969, pp. 60-70.

<sup>19</sup> Vale lembrar que Lewis visitou a ilha em 1968. No dia 23 de fevereiro desse ano ele ministrou uma conferência em Casa de las Américas e, segundo o testemunho da viúva, Ruth M. Lewis, foi convidado por Fidel Castro para realizar uma pesquisa com o mesmo método utilizado para escrever *La Vida e Los hijos de Sánchez*. No começo de 1969, Lewis deu início ao trabalho, que foi interrompido pelo governo cubano em junho de 1970, com receio do resultado negativo que esta pesquisa poderia trazer para a imagem da revolução. Com a parte dos documentos que não foi confiscada, Ruth M. Lewis publicou *Living the Revolution. An Oral History of Contemporary Cuba (1977-1978)*.

<sup>20</sup> Victor Casaus, “Diario del hambre”, *Casa de las Américas*, n. 32, setembro-outubro de 1965, pp. 107-108.

surpresa que causam tanto o testemunho de Esteban Montejo quanto o livro em si descuidam nesta leitura da indagação teórica sobre o método utilizado por Barnet, que aparece restrito às técnicas praticadas pela etnografia. No entanto, além do método, o resenhista propõe como valor a fidelidade dos dados e o fato de se ajustar à verdade, ao mesmo tempo que destaca o resultado, ainda que desprezioso, de ter logrado “una de las más acabadas obras literarias cubanas de este siglo”.<sup>21</sup>

Apesar da recepção calorosa que crítica e público deram ao livro de Barnet, reivindicar o testemunho não constituía um valor *per se*. Além da forma e da linguagem, os temas, os sujeitos e os espaços que deviam ser historiados continuavam a estabelecer um rol de prioridades. O critério modelado pela política cultural, e que serve como uma luva à mão que transcreve a voz dos anônimos, é o da capacidade de denúncia do regime de injustiça pré-revolucionário.

Com a resenha de *La Revolución del 30 se fue a bolina*<sup>22</sup>, de Raúl Roa, a revista propõe uma genealogia do testemunho que o liga a uma tradição de luta anterior a 1959, e o insere em um *continuum* sobre o qual sustentar a fusão de “vanguarda estética” e “vanguarda política”; esses são os termos em que Roa coloca a discussão sobre a importância dos intelectuais na revolução anti-machadista de 1930; isto é, a função participativa do escritor no campo da política. Através da sua autoridade intelectual, aqui percebida como um dom –“el intelectual por su condición de hombre dotado para ver más hondo y lejanamente que los demás, está obligado a hacer política”-, Roa reivindica a experiência política acumulada nas lutas republicanas como valor que lhe permite se inserir no presente. A resenha “Raúl Roa o el 30 en la literatura” (CA, 55: 124-126) assinala como antecedentes legítimos da narrativa documental pós-revolução, “la variante [...] que puso en boga, en primer término, la revolución y sus necesidades inmediatas”; ele se refere a todo um catálogo de textos produzidos pelos líderes políticos da esquerda republicana, como Julio Antonio Mella, Rubén Martínez Villena e Pablo de la Torriente Brau. Nesse texto, pode-se rastrear também um certo interesse da revista por integrar, aos padrões do novo testemunho, o livro de um comunista da velha escola, algo que, além de legitimar sua visão política, afirma tanto suas afinidades “estéticas” com a nova onda documental quanto suas particularidades discursivas, que se encontram relacionadas ao contexto anterior a 1959:

<sup>21</sup> Manuel Moreno Friginals, “Biografía de un cimarrón”, *Casa de las Américas*, n. 40, janeiro-fevereiro de 1967, pp. 131-136.

<sup>22</sup> Eduardo Castañeda, “Raúl Roa o el 30 en la literatura”, *Casa de las Américas*, n. 55, julho-agosto de 1969, pp. 124-126.

La época del treinta generó, como ninguna, formas de expresión que conformaron no sólo un ambiente social y político sino que, inclusive, le dieron carácter a la literatura; ésta, a más de impregnarse de la época tendrá que servir a ella. Es, para buscar definiciones, una literatura, en lo esencial, con fines prácticos, que puede enjuiciar críticamente porque está definitivamente identificada con las necesidades vitales del momento. No es casual, por consiguiente, que la literatura del treinta tenga un sentido eminentemente polémico que sugiere un violento enfrentamiento ideológico (p. 125).

Esta citação também recorta e valoriza a produção literária dos anos trinta sobre os mesmos critérios que a revolução havia instituído para que a jovem produção testemunhal fosse reconhecida no âmbito cultural. Através desta genealogia de luta política e discussão ideológica, o resenhista também exclui uma zona “cultura” da literatura e rivaliza com ela –leia-se Jorge Mañach, embora seja possível mencionar também os poetas da republicana *Origenes*, na época marginalizados- pelo “apoliticismo que encierra a las vanguardias artísticas en cenáculos desprovistos de una proyección, o mejor, de una posibilidad de renacimiento revolucionario” (p. 124). Do mesmo modo que o grupo de *Lunes* tinha impugnado apaixonadamente as poéticas e as políticas dos originistas, agora *Casa*, no lugar de silenciá-los, dirige o olhar da crítica e do público para os textos em que as correspondências entre linguagem e história “reflitam” a realidade e realizem seus fins pedagógicos. Estes são os critérios com que o resenhista estetiza os textos de Roa: “porque responde a su época” e “porque el autor aún está haciendo sentir su tiempo sobre el nuestro” (p. 126)<sup>23</sup>

#### *Duas canções para Barnet*

O livro seguinte de Miguel Barnet parece violar o pacto político vigente entre literatura e revolução. A revista dedicou a *Canción de Rachel* um duplo espaço, de crítica e de desagravo, que longe de estimular a corrida dos escritores em busca do testemunho, reiterou que os únicos objetivos considerados culturalmente legítimos dentre desse gênero eram os políticos. Por outro lado, o romance de Barnet coloca mais uma vez a discussão sobre as fronteiras entre realidade e ficção, sobre o peso do testemunho diante do romance. O grau de documentalidade presente em *Canción de Rachel* não só traz de volta às páginas de *Casa* o desconcerto teórico, mas também ressalta a rigidez dos critérios de excelência literária manejados pela crítica. *Canción de Rachel* é considerada “más novela que testimonio de una

---

<sup>23</sup> Roa integrou o primeiro júri do gênero no Prêmio Casa de 1970, junto com os precursores latino-americanos Ricardo Pozas e Rodolfo Walsh. No mesmo ano, a revista resenhou *¿Quién mató a Rosendo?*, de Walsh. Ver: Enrique López Oliva, “Las tropelías del lobo o un réquiem anticipado”, *Casa de las Américas*, n. 59, pp. 187-190.

época”.<sup>24</sup> O crítica ao excesso de ficção no interior do testemunho transparece uma forte demanda de realidade, entendida como possibilidade concreta de verificar o narrado. De algum modo pede-se ao informante, e também ao editor/ autor, que os fatos contados, ainda que pessoais e subjetivos, não deixem de mostrar suas correspondências com eventos e contextos facilmente decodificáveis através das novas representações do histórico-político nacional: “Y no es que esperemos un tratado de economía, sino que a cada hecho relatado por el autor corresponde una entrega, por parte de los gobernantes de turno, de una parte de la integridad nacional” (p. 123). O contexto parece ser mais importante que a vida contada, que “a vida”, ao estilo Lewis, no seu contexto particular.

A formulação que está em jogo no testemunho de Barnet –mostrar através das lembranças de uma artista de variedades a “frustração republicana”-, é focada pela crítica como uma correlação deficitária entre o privado e o público, sendo que a voz predominante é a individual. Trata-se do *ego* da artista de cabaré, da diva que através da memória brilha na sua decadência; é a boca que deveria ser silenciada. Seu testemunho mostra um lado da vida republicana em que o modo político de leitura não é privilegiado. Isto, que tanto desagrada ao resenhista, traz à superfície o problema da qualidade do sujeito do testemunho: Rachel não encarna uma linhagem feminina ligada às guerras de independência, à luta clandestina, à perda e ao sofrimento na luta política. Através da corista, Barnet revive uma zona da memória histórica ligada a um modo de vida que não se justificaria na temporalidade revolucionária. Assim, a crítica sobre a história republicana ao olhar de Barnet sustenta-se em uma moralidade que regulamenta as zonas do passado que devem ser ativadas. Não eram nem a figura de uma corista nem o âmbito do teatro os pontos de partida para desenhar uma genealogia simbólica, como ocorreu com Esteban Montejo, o *esclavo-cimarrón-mambí* que sobreviveu ao mundo colonial. A *Biografía*, que termina nas primeiras décadas da vida republicana, permitia também fazer uma leitura pedagógica do passado, de denúncia de um mundo de injustiça que não atingia o presente. Em contraste, a moralidade do revolucionário não podia se identificar, nem sequer “literariamente”, com o universo do *vaudeville* republicano. Apesar do sucesso anterior a *Canción de Rachel*, esta resenha adverte que uma parte dos críticos que comentaram obras ligadas ao documental agiram como dispositivos de fiscalização e controle político:

Pero cabe preguntarse: ¿por qué Miguel Barnet, autor de la notable *Biografía de un cimarrón*, obra de éxito no sólo en Cuba, lanza esta otra obra llena de simplezas? La respuesta más

---

<sup>24</sup> Ramón López, “El danzón de Rachel”, *Casa de las Américas*, n. 57, novembro-dezembro de 1969, pp. 122-123.

acertada que encontramos es la siguiente: todo escritor escribe para un público. El público del primer Barnet era, lógicamente, un lector cubano, ansioso de empezarse a sí mismo y ser descubierto. La época republicana representaba también otro filón para explotar con la técnica de la novela testimonio, pero el público lector de Barnet se había ampliado: ya no sólo escribía para un lector cubano, sino con vistas, fundamentalmente, a otro lector (p. 123).

Quem é esse leitor sem nome que se converte no sujeito de quem sempre se fala mas que nunca aparece? É “o Outro”, o público estrangeiro, o não-povo, que se define por sua exclusão do espaço revolucionário, localizando-se além das urgências que a política impunha aos escritores. Dessa forma, as acusações que pesam sobre Barnet são as de escrever comercialmente e de despolitizar o testemunho. O narcisismo revolucionário quis fazer da literatura um espelho onde os incluídos no novo sistema fossem os únicos rostos que pudessem ser contemplados, ser recordados para reivindicar uma origem rebelde, ou para comemorar a constatação de uma mudança. Escrever para o povo aquilo que a política estatal indicava como o que o povo gostava de consumir é a proposta desta resenha, que além do mais sugere que *Canción de Rachel* é “más novela que testimonio” porque Barnet encontrou limitações de ordem prática para realizar seu trabalho segundo o método etnográfico: : “He aquí la diferencia entre Oscar Lewis, el desarrollo de la antropología, y Miguel Barnet, el subdesarrollo, donde, por necesidad, hay que ceder cada vez más campo de la ciencia y entrar en el terreno de la ficción” (p. 123).

A incompreensão crítica (que não provém apenas da falta de dispositivos críticos atualizados para abordar o significado das mudanças que a prática do testemunho introduziu no romance), unida à maneira como a linguagem se inclina diante de um modo de leitura exclusivamente político, parece responder ao padrão de desqualificação ideológica instaurado pelas críticas stalinistas da revista *Verde Olivo*. Lembre-se apenas que o famoso Leopoldo Ávila, o “mascarado” do órgão das Forças Armadas, no ano anterior tinha arremetido contra *Condenados de Condado*, livro de contos sobre a “caça contra bandidos” nas montanhas do Escambray, na região central da ilha, que tinha sido premiado por Casa de las Américas, e no qual Norberto Fuentes, talvez atento aos conselhos de Ítalo Calvino, narra o lado menos epifânico, porém verificável, da chamada luta contra bandidos. Com isto, a repreensão ao estilo de testemunhar “literariamente”, que é a proposta da resenha “El danzón de Rachel”, apresenta-se como uma revalidação das margens políticas do testemunho.

Negociar a rigidez do ponto de vista sobre o livro de Barnet significou para *Casa* corrigir a leitura de Ramón López através de uma outra resenha, que somente se justificaria enquanto desagravo. Entretanto, “Canción de Rachel”, de Oscar Collazos (CA, 59: 190-192),

também insiste em mostrar que “Rachel no da la medida de la frustración” republicana, tal como Barnet anunciava no prólogo. Perdura assim na revista a idéia de que o testemunho deve estar a serviço da urgência por garantir a perenidade da história revolucionária. Em consequência, fortalece-se uma política escriturária em que se explicita a natureza dos nexos que ligariam a memória republicana com o presente. Daí também a incomodidade com a eleição de Barnet: não se trata da história, mas da “sub-história”, da “identidad de una subcultura que la épica desdeñaría y el drama sería incapaz de apresar cuando suele darse en desgarramiento cerrado” (p. 192). A questão do ponto de vista, que Moreno Fragnals comentava como um acerto em *Biografía de un Cimarrón*, agora inverte-se radicalmente: Rachel é a sub-história em sentido negativo, enquanto Esteban Montejo é colocado no panteão da nova história revolucionária.

Collazos tenta ler o romance como “la parodia de una mentalidad”, adjudicando a Barnet um gesto irônico e distanciado da sua própria escritura. A não percepção por parte destes críticos da combinação entre romance e testemunho que Barnet ensaia em *Canción de Rachel* leva-os a se concentrar na busca não satisfeita do histórico-épico no romance, e a considerar como uma falha a intervenção excessiva do escritor na elaboração do testemunho<sup>25</sup>.

Em contraste com a desconfiada recepção que *Casa* dá ao romance-testemunho de Barnet, vimos que suas páginas exibem uma forte demanda de testemunhos referidos ao âmbito das transformações revolucionárias, o que de algum modo contribui para que a revista transforme em formulação teórica a constatação de que o literário se renova através do político. Há uma urgência por incluir o documental em um status crítico-literário, uma demanda institucionalizada de que a linguagem da revolução seja legitimada pelo letrado, e que dentro do conceito do literário exista um conteúdo revolucionário: “Tendría que ser estudiada, como inevitablemente tendrá que ser estudiada en el futuro por esa historia, el fenómeno

---

<sup>25</sup> Quando Julio Rodríguez-Luis classifica a narrativa documental com base no papel do mediador, *Canción de Rachel* aparece dentro de uma categoria que poderíamos denominar “mediación a primera vista”: ela se refere a textos “en que la mediación del autor resulta a primera vista mucho más extensa, lo cual suelen confirmar las explicaciones que da en su introducción o en otros textos que tratan de su obra [...] abarca desde textos en los que predominan las voces de sus protagonistas, hasta otros en os que es el autor quien habla de ellos [...] el mediador no sólo se oculta, sino que hace explícito su papel central”, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 46.

Lembre-se também que, como propósito do romance-testemunho, Barnet indica o “desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos”, “La novela Testimonio: Socio-literatura”, *La fuente viva*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, pp. 11-43.

absolutamente nuevo que hay –como renovación literaria- en los discursos, en los testimonios, en los análisis de los principales dirigentes de la revolución actual.”<sup>26</sup>

### *Transfiguração do herói*

Pode-se aproveitar a proposta feita por Collazos na citação anterior para apresentar algumas conjecturas sobre o modo como o herói guerrilheiro se autoriza a si mesmo como autor/ editor do testemunho, enquanto os escritores –que também são “a crítica”- legitimam esta transfiguração por meio de uma recepção exageradamente entusiástica. Diante da visibilidade que a “produção de realidade” (a ação) do guerrilheiro ganha, o escritor e “o literário” passam a ocupar um lugar subalterno. *Casa* inaugura então uma política de legitimação do testemunho a partir da perspectiva do guerrilheiro; o fato de ser ele mesmo o sujeito da ação converte-o em “autor” *a priori*. Estes propósitos devem ser colocados, contudo, entre duas cenas: uma que simbolicamente abre os fabulosos anos sessenta, e outra que os fecha.

No dia 1º de maio de 1960, Virgilio Piñera desfila na Praça Cívica junto dos colegas de *Lunes*, para mostrar a “la misma gente del oficio” (os oponentes de *Lunes*) que eles, contestatários de primeira hora, também apoiavam a revolução. “¡Cuántas burlas hemos soportado, cuántas directas e indirectas sobre la tan llevada y traída irresponsabilidad del escritor!”<sup>27</sup>, lamentava-se o veterano. Ainda que seu testemunho esteja escrito na primeira pessoa do plural, o ponto de vista desta crônica é o de Piñera. A epifânica imagem do presente o translada no tempo até as lembranças da infância, quando desfilava nas antigas datas pátrias, e sua mãe o assistia de perto, com um banquinho e com mantimentos para a ocasião. “Ahora mi madre está en el cementerio, ya hace rato que dejé la infancia y por fin tenemos algo que conservar y defender”- reconforta-se. Com isto, Piñera constrói seu testemunho sobre a ausência da mãe, sobre a perda de um amparo que ele finge acreditar ter recuperado no presente rebelde, na multidão que o movimenta e o entrega à revolução como se o devolvesse à infância. Essa carência torna-se constante na busca por comida para saciar a fome e a sede que, depois de longas horas a caminhar sob o sol, a grandeza –e também a graça- da lembrança materna parece estimular. A procura do alimento que agora deve realizar por si mesmo, na

---

<sup>26</sup> Eduardo Castañeda, “Raúl Roa o el 30 en la literatura”, *Casa de las Américas*, n. 55, julho-agosto de 1969, p. 124.

<sup>27</sup> Virgilio Piñera, “Un testimonio del primero de maio”, *Casa de las Américas*, n. 1, 1960, pp. 32-33.

lentidão do desfile, é interrompida por momentos para mostrar, a modo de pinceladas, o espírito de unidade, de solidariedade e de apoio do povo ao novo governo. Piñera explicita aqui seu esforço por mostrar o intelectual unido e fundido com a massa verde oliva: “Precisamente nos irritaba esa diferenciación de que se nos hacía objeto como si fuéramos habitantes de otro planeta”, conclui.

Em uma outra cena, Heberto Padilla discursa diante dos seus colegas da UNEAC. É o dia da famosa autocrítica, que se transformou em uma impugnação repugnante do intelectual, em uma exortação oficial à aceitação coletiva da culpa:

Se me dirá que el año pasado nos fuimos a la Zafra de los Diez Millones. Y responderé que sí, que fuimos. ¿Muchos? ¡No! Un número reducidísimo de escritores. Además, ¿en qué condiciones fuimos? Fue un plan de la COR nacional<sup>28</sup> y de la Unión de escritores y artistas de Cuba. ¿Qué se nos exigía? Convivir con nuestros campesinos y con nuestros trabajadores. No estábamos obligados ni a trabajar, ni a cortar caña, ni a escribir una línea; no estábamos obligados a nada, era un problema de conciencia personal. Tanto fue así, que regresaron muchos y nadie les ha pedido explicaciones de aquello.

Y yo diría que ese fue uno de los esfuerzos más generosos que la Revolución ha realizado para acercar a nuestros escritores a la realidad viva de nuestro pueblo. Y diré, sin embargo, que fue la respuesta más triste que nuestros escritores dieron a esa generosa iniciativa. ¿Cuántos escritores fueron? Poquísimos. ¿Cuántos resistieron, estuvieron hasta el final de una zafra en la que no tenían que cortar caña ni escribir? ¿Cuántos se preocuparon por vivir las experiencias de nuestro pueblo? Ninguno, muy pocos, ¡muy pocos! Los más regresaron a los quince días, ninguno estuvo hasta el final, ¡ninguno!

O estilo tribunício, de sermão, que o poeta adota no seu discurso, vem acompanhado de uma gestualidade que podemos intuir através dos símbolos gráficos, generosos em exclamações e interrogações. Entre a indignação e o lamento, suas palavras são muito mais do que o fechamento de uma etapa na vida política da esquerda literária: são as máscaras com que, dentro de Cuba, claudica toda uma geração.

Entre um momento e outro, o que mudou para os escritores cubanos? Por que um reivindica um lugar (formal) dentro da revolução, enquanto o outro fala desse lugar como quem o reconhece irremediavelmente perdido, porque está “fora do jogo”? Que distância existe entre o escritor que se esforça por mostrar como natural o gesto nada simbólico de tomar um banho de realidade, de se submergir no mar revolucionado dos despossuídos, e o escritor que improvisa uma retórica auto-punitiva como denúncia (e renúncia) das insuficiências do

---

<sup>28</sup> COR: Comissão de Orientação Revolucionária, antecedente do atual Departamento de Orientação Revolucionária (DOR), entidade subordinada à Secretaria Ideológica do “Buró Político” do Partido Comunista de Cuba. Foi criada em meados da década de 1960, e desde então, e até hoje, encarrega-se dos labores de propaganda e ideograma. Também desenha e executa a política oficial para os meios de comunicação.



intelectual, diante do dever de ser um intelectual engajado com a revolução? Que conflito lhes cria “a mudança” à relação dos intelectuais com a política? Embora nem todas as perguntas que a citação de Padilla suscita serão aqui respondidas, resulta válido expô-las para sugerir o modo transparente com que, através dessas declarações, podemos voltar aos estragos da política cultural sessentista na história intelectual cubana.

Piñera escreve um testemunho; Padilla “improvisa” um discurso que é filmado, gravado, transcrito, mediado pela intervenção de editores e dirigentes partidários. Uma vez mais o documental aparece como a forma em que a revista visualiza o cenário das afirmações e também das confrontações. Uma vez mais o testemunho é enunciado como meta política do escritor: “¿Cuántos se preocuparon por vivir las experiencias de nuestro pueblo?”, pergunta Padilla, aparentemente preocupado com o “banho de realidade” que ele já tinha tomado, junto a Piñera, no dia 1º de maio a caminho da Praça.

Com o caso Padilla, a tese guevarista sobre o pecado original dos intelectuais alcançou a forma da profecia; se antes havia se apresentado sob o signo familiar da advertência, agora parecia provar à classe política que a impossibilidade do intelectual ser “verdadeiramente revolucionário” era irreversível. Por isso, pode-se entrar agora em um escritório do Ministério de Indústrias, onde o comandante Guevara recebe sua compatriota, a ensaísta argentina María Rosa Oliver:

Como estoy en La Habana invitada para actuar de jurado en un concurso literario, [Guevara] pasa a comentar lo malas que suelen ser las novelas con temas de la reciente revolución que considera falsas, estereotipadas y basadas en una errada tendencia didáctica que hace pasar por alto hechos dignos de ser contados. A ese propósito me relata con tal vivacidad, color y humorismo un episodio de la entrada de las fuerzas guerrilleras en la capital, que demuestro mi asombro de que él no lo haya escrito. «No tengo tiempo. Y si dispongo de tiempo hay que escribir sobre táctica... Le regalo el relato: escribalo usted» (p. 92).<sup>29</sup>

A crítica de Che às “literaturas da política”,<sup>30</sup> contrasta com o estímulo que estas recebem das instituições culturais, e ao mesmo tempo apresenta a questão da autenticidade do

<sup>29</sup> María Rosa Oliver, “Solamente un testimonio”, *Casa de las Américas*, n. 47, pp. 91-94.

<sup>30</sup> Segundo a caracterização feita por Claudia Gilman no artigo “Las «literaturas de la política» en Cuba”, as “literaturas da política” têm uma dupla pertinência -à literatura e à revolução-, e refletem as transformações provocadas pela intensa politização do campo intelectual a partir de 1959. Estas literaturas remetem a um processo “de casi coautoría” entre o poder e os escritores, e a uma adaptação do passado estético e político ao presente revolucionário. Elas foram pensadas como “transitórias”, já que as futuras transformações requereriam novos modos, novas respostas. Por último, elas se inserem nos processos de “interpretación y puesta en escritura de los ideales de corrección política vigentes”. Entre os tópicos desenvolvidos pelas literaturas da política encontram-se: o tratamento ficcional sobre o lugar do escritor em Cuba (a questão do “pecado original”), e “el crecimiento de la confianza revolucionaria ante los obstáculos materiales inéditos que plantea la transformación de la sociedad [...]”

testemunho, da possibilidade de relatar a partir da experiência pessoal, deslocando a atenção para “fatos dignos de serem contados” somente por aqueles que os conhecem pela própria experiência. Este déficit do escritor que escreve sobre a luta revolucionária sem tê-la vivido através da ação parece funcionar como a lógica implícita no exame de Guevara, que se apressa a obsequiar sua compatriota com um exemplar de *Pasajes de la guerra revolucionaria*.

A partir do interior do testemunho escrito por María Rosa Oliver, vemos Che convidando-a a ler e comentar a vivência narrada nos *Pasajes*. Além de obsequiá-la com estes escritos, também lhe oferece, através do relato oral, uma anedota sobre a entrada dos rebeldes em Havana. Com isto, Guevara introduz um estilo performático de apresentar o testemunhal, enquanto que a lembrança de Oliver desdobra o modo como o herói se propõe como autor, como uma nova classe de autor, que para criar não precisa da imaginação. O gesto de ceder à visitante os “direitos autorais” da sua narração oral, e a justificativa imperiosa de que primeiro é necessário teorizar sobre a guerrilha, avisa-nos que, para o dirigente, escrever sem uma finalidade de transformação concreta no plano da ação não constitui uma urgência: porém, Che imediatamente opõe o autêntico testemunho, o da presença atuante, à crítica à baixa qualidade das obras de tema revolucionário.

A narração de María Rosa Oliver, onde Guevara apresenta-se a si mesmo como verdadeiro autor do testemunho –isto é: testemunha, narrador e agente político, encontra suas correspondências na crítica de *Casa*, “Apuntes para el Che escritor”, assinada por Graziella Pogolotti (CA, 46: 152-154). Esta integrante do Comitê de colaboração de *Casa* trabalha com uma noção de escritor que está baseada em qualidades humanas, políticas, e em bases documentais, não em textos literários. Esta resenha, que junto com as lembranças de Oliver integra o número de homenagem a Che por motivo da sua morte, força a entrada do herói guerrilheiro em uma cidade letrada que não consegue realizar esteticamente o testemunho revolucionário.<sup>31</sup> Pogolotti propõe a ação como o nexo que vincula Guevara a uma tradição letrada e revolucionária do século XIX, cujo major símbolo seria José Martí. Ao uni-los através da idéia de que o pensamento está na ação, a autora justifica que a prática é o que dá valor à obra, à palavra; o valor de Che enquanto escritor surge do fato dele ser um revolucionário que

---

En todos ellos, la debilidad ideológica que amenaza al poseedor de cultura es componente principal de su literatura”. Em: Christian De Paepe, Nadia Lie, Luz Rodríguez-Carranza & Rosa Sanz Hermida (eds.): *Literatura y Poder. Actas del Coloquio Internacional K.U.L. (Lovaina) / U.F.S.I.A. (Amberes)*, outubro de 1993, Leuven University Press, 1995, pp. 153-161.

<sup>31</sup> César Leante também publicou um comentário sobre “Los pasajes del Che”, *Casa de las Américas*, n. 46, janeiro-fevereiro de 1968, pp. 155-160.

levou até as últimas conseqüências a experiência da luta armada. O modelo de escritor engajado com a revolução, tomado do exemplo da vida e da morte do Che Guevara, requer que o escritor construa seu valor literário a partir de suas vivências na luta revolucionária.

Lembremos também que este modelo de escritor-guerrilheiro foi divulgado pela revista através de outras figuras latino-americanas, como os peruanos Javier Heraud e Luis de la Puente Uceda, ou o padre colombiano Camilo Torres, mortos na guerrilha. Roque Dalton, na época um sobrevivente, aparece como o herdeiro de uma concepção do herói-escritor que a própria revista já tinha promovido (lembre-se a entrevista de Benedetti a Roque Dalton). No número da revista dedicado à “Situación del escritor en América Latina”, o poeta apresenta um testemunho que o perfila como *enfant terrible* da literatura engajada, como modelo integral de escritor e revolucionário. Roque Dalton narra o dia em que é submetido a interrogatório por um alto oficial da CIA, intimando-o a delatar seus companheiros de militância e a entregar informação sobre os intelectuais cubanos, em especial sobre Casa de las Américas e os latino-americanos que colaboravam com ela. A recompensa prometida pelo oficial não poderia se parecer mais com o estilo de vida dos escritores patrocinados pelas instituições estadunidenses: bolsas de estudo, cargos de prestígio em centros acadêmicos, publicações. Entretanto, por que não indagar: qual é a função deste testemunho em um número que exige dos escritores um posicionamento político o mais transparente possível, como o demonstra o fato de que Julio Cortázar tivesse optado pelo gênero epistolar para se comunicar com a revista? Seu encarceramento, sua condição de escritor e militante revolucionário, o cuidado com que guarda as informações que a CIA cobiça, já explicitam sua “situação”. Durante o interrogatório, Dalton não só bebe o whisky do agente estadunidense, como também não lhe revela nenhuma informação comprometedora. Seu silêncio diante das perguntas que comprometiam seus amigos cubanos o posiciona diante de Casa e da revolução cubana com uma lealdade que parece colocar em risco a própria vida. Seu testemunho funciona como prova documental de um dos métodos utilizados pela CIA para obter informação, ao mesmo tempo que prova que a situação do intelectual na América Latina é de risco e de compromisso permanente com a revolução<sup>32</sup>.

Retomando o paradigma guevarista, vemos que Pogolotti não economiza elogios à prosa e ao pensamento de Guevara; converte a figura do herói em modelo literário, enquanto que as frases “bonitas”, “perfectas” (o estético) tornam-se secundárias. É como se os chefes

---

<sup>32</sup> Roque Dalton, “Una experiencia personal”, *Casa de las Américas*, n. 45, pp. 52-56.

revolucionários tivessem se transformado nos verdadeiros escritores da revolução, como se somente eles, por terem sido testemunhas, tivessem a autoridade e a capacidade de escrever a nova literatura. É como se ocupassem/ usurpassem o lugar do escritor, e a este restara-lhe apenas a função de receptor por meio da crítica afirmativa. Os fatos narrados são sempre mais importantes que a linguagem, o modo de ler o testemunho continua sendo, para esta crítica, um modo marcado pelo literário. Assim, ela propõe um “indispensable estudio sobre el estilo literario de Ernesto Guevara” (p. 152), e afirma a continuação: “Quiso emplear siempre la palabra justa, o mejor, la palabra necesaria. Supo hacerlo con voz propia, que lo convirtió en uno de los mejores prosistas de nuestra lengua. Sin oropel, sin innecesaria adjetivación, carne y espíritu, palabra y acción, verbo y pensamiento forman una sola cosa, están íntimamente unidos” (p. 152).

À medida que o documental vai ocupando o espaço da revista e o herói vai se instalando como paradigma, a ficção vai perdendo “representatividade”, enquanto modo “correto” de abordar o histórico-político. Com isto, a revista propõe a narração do herói sobre uma fase da vida pública da revolução como exclusiva e legítima, colocando-a no mesmo nível dos discursos e linguagens reconhecidos pela instituição literária. Contudo, por que é logo visto como um gênero?

O testemunho triunfa como gênero porque é um meio de propaganda revolucionária, e o objetivo é provar através da escrita (o registro da verdade) o sucesso do projeto cubano. Ao ser institucionalizado como próprio da revolução, é como se esta fosse a criadora do gênero, o que parece reforçar-se com a inclusão dos líderes na categoria “autor”. O testemunho se instaura assim como contribuição “literária” do político; sua concepção se localiza no código ético do guerrilheiro, no compromisso moral com a verdade, tal como Guevara a concebera no prólogo dos *Pasajes de la guerra revolucionaria* (o pólo testemunhal), que parecia não encontrar suas correspondências nas “literaturas da política” (o pólo romanesco)<sup>33</sup>.

Nous demandons seulement au narrateur de respecter strictement la vérité. Que jamais, même pour éclairer ou embellir une position personnelle, ou pour faire croire à sa présence en tel lieu, il ne disse la moindre inexactitude. Que chacun, après avoir écrit quelques pages au gré de sa nature, de ses capacités et de son instruction, procède à une autocritique sévère: nous espérons

---

<sup>33</sup> Embora o Che não mencione nenhum título ou autor em específico, alguns dos romances com temática revolucionária publicados durante os anos em que ele viveu em Cuba foram comentados, e alguns fragmentos publicados na revista *Casa*.

ainsi éliminer du récit tout ce qui n' est pas rigoureusement authentique et tout ce qui est sujet à caution.<sup>34</sup>

O texto de Che formaliza e institui um pacto testemunhal que garante a veracidade dos fatos. Apesar de estar institucionalizado, ele nem sequer lhe reconhece seu valor nas mãos dos escritores. Também não é estranho que o homem que escreveu sobre o pecado original critique o desempenho narrativo dos letrados, nem que funda um paradigma ético-guerrilheiro que coloca a ficção dentro do campo de valores do testemunho. Contudo, por trás do código disciplinar com que o novo autor regulamenta sua prática escriturária escuta-se, segundo as palavras de María Rosa Oliver, a fala do terratenente argentino:

Diré también, para ser justa, que estos días me hallé sumida de manera inesperada en esa prosa inconfundiblemente característica de ciertos, de contadísimos argentinos nacidos en hogares terratenientes, al leer los *Pasajes de la Guerra Revolucionaria* de Ernesto Che Guevara. Espero que él, que ha contribuido tan magníficamente a la Revolución que entrega la tierra a quienes la trabajan, me perdonará lo de «terrateniente».<sup>35</sup>

Durante os primeiros anos da revista, o documental foi lido com desconcerto, mas ocupou o espaço textual de modo totalizador, em especial quando o interesse foi fazer publicidade das grandes datas do novo calendário. Enquanto instituição, a revolução cubana seria também “co-autora” do testemunho revolucionário, já que foi a partir de um fato histórico que os líderes políticos desenharam as diretrizes dentro das quais funciona até hoje a maior parte da produção intelectual. Lembremos mais uma vez que a revolução fundou Casa de las Américas para promover a gestão guerrilheira. Portanto, o papel da revista não poderia ser outro senão o de publicitar ao máximo as grandes transformações.

---

<sup>34</sup> Ernesto Che Guevara, *Écrits I. Souvenirs de la guerre révolutionnaire*. Avant-propos de Robert Merle. Paris, Maspéro, 1967.

<sup>35</sup> María Rosa Oliver, “La literatura de testimonio”, *Casa de las Américas*, n. 27, p. 9.

## ***Mundo Nuevo* e a outra cara (pálida) do testemunho**

Contabilizando o número de testemunhos publicados em *Casa* e *Mundo Nuevo*, vê-se que não existe uma correspondência entre a frequência com que a seção “Testimonio(s)” aparece em ambas as revistas, assim como entre a quantidade de textos que podemos considerar (ou não) dentro do gênero. Se durante toda a década de sessenta a publicação cubana incluiu nessa categoria apenas cinco colaborações<sup>36</sup>, o documental estendeu-se além do lugar formal que a política de redação lhe concedeu. Entretanto, *Mundo Nuevo* registrou a presença quase permanente do testemunho como rubrica, embora grande parte dos textos ali colocados não coincidam com os traços genéricos que o identificam em *Casa*. Cabe então interrogar sobre as diferenças que existem entre o que as revistas entendem como “testemunho”, e o modo de recortar a voz da testemunha e inseri-la em determinada espacialidade.

Tanto quanto *Casa*, *Mundo Nuevo* adota como critério para a classificação testemunhal a existência de um informante, ainda que não exclusivamente de um relato oral, pois ela contempla também documentos pessoais, como cartas e diários; porém, o estilo de seus testemunhos continua a ser ensaístico, com um registro lingüístico que não incorpora a fala do “outro”. À diferença de *Casa*, que se questiona sobre o lugar do testemunho diante do literário e assume o primeiro como uma linguagem, cujos valores éticos, políticos e estéticos “organizam” a entrada no âmbito letrado que a própria revista representa, *Mundo Nuevo*, talvez por se encontrar fora do espaço de produção do testemunho revolucionário, e por defender o literário da “contaminação” com o espaço político latino-americano, ao mesmo tempo que o encara como gênero disruptor do literário, também o percebe como “arma” ideológica. Junto do testemunho da epifania terceiro-mundista, em que a década toda parece encantada pelo raio espiritual do comandante Guevara, *Mundo Nuevo* insiste em mostrar um outro modelo de juventude progressista, predestinada a um futuro de liderança social (“Carta del Paraguay: la juventud busca su realidad”, MN 2; “La ideología del estudiante universitario”, MN 8).

---

<sup>36</sup>A seção “Testimonio” ou “Testimonios” apareceu apenas nos seguintes números: n. 44, René Zavaleta Mercado, “Insurgencia y derrocamiento de la revolución boliviana”, pp. 135-144; n. 47, María Rosa Oliver, “Solamente un testimonio”, pp. 91-94; Pedro Mir, “Una escala en mi diario: donde aparece la gloria”, pp. 95-97; n. 59: José María Arguedas, “¿Último Diario?”, pp. 170-172; n. 63: Nancy Morejón y Carmen Gonze, “La nomadía”, pp. 145-158. O número 48 incluiu a seção “Crónica”: Oscar Lewis, “Días con Soledad en Nueva York”, pp. 44-61. Isto, sem contabilizar os testemunhos dos números de homenagem a Ezequiel Martínez Estrada e a Che Guevara, que tematicamente fogem da proposta deste capítulo.

Desse modo, apesar de se configurar através de um eixo testemunhal, o critério de *Mundo Nuevo* no momento de selecionar os textos é bastante heterogêneo, e são poucos os casos em que os testemunhos se correspondem com os que o gênero apresenta em *Casa*. A maior parte são artigos, e a linguagem é a mesma da crítica e do ensaio. Não se trata de mostrar a realidade, senão de interpretá-la esteticamente ou sociologicamente. Por isso, atua de modo diferente daquele de *Casa*, e não tem o mesmo valor diante do literário. Enquanto que em *Casa* o político controla a presença do literário, em *Mundo Nuevo*, durante os primeiros dois anos, ocorre o contrário, já que o projeto de Rodríguez Monegal centrava-se justamente em construir uma sorte de universalismo estético no qual a América Latina assumiria a liderança internacional.

Embora o número de testemunhos de ou sobre escritores seja grande, a revista do ILARI também assume o papel de especialista ao publicar na própria seção “Testimonio(s)”, textos que na realidade são análises sociológicas de fundo político, preparadas por especialistas. Lembremos que, se havia algo que Rodríguez Monegal defendia era o rigor com que sua revista utilizava as fontes documentais. Essa especialização, em suma, serviu como linguagem que encobria o discurso anti-cubano da revista. Há, porém, vários testemunhos que conservam a fonte oral, como os capítulos de *La vida*, de Lewis (MN, 10: 38-48).

*Mundo Nuevo* reservou lugar para os testemunhos que mostram algumas zonas conflitantes do espaço sócio-político latino-americano e que escondem, atrás de uma linguagem que evade sistematicamente a emotividade panfletária enraizada nos discursos de *Casa*, um tom de denúncia não explícito que se esforça por ocultar o ponto de vista pessoal com as “evidencias” que a “realidade” lhe brinda *Mundo Nuevo* abre sua percepção do extra-literário, do real, para espaços nacionais e temáticos variados, algo que *Casa* realizou em menor medida, pois preferiu se concentrar no próprio âmbito –que era ao mesmo tempo um espaço modelar para a esquerda-, ou na atividade dos grupos guerrilheiros do continente<sup>37</sup>.

Durante os primeiros dois anos, a revista “testemunhou” os acertos e desacertos da revolução cubana (MN, 1: 51-59), registrou a situação política na República Dominicana durante as eleições no contexto da ocupação estadunidense (Souchère, 1966), assumiu o tema

---

<sup>37</sup> Roque Dalton, “La noche que conocí a Régis”, *Casa de las Américas*, n. 49, julho-agosto de 1968, pp. 124-126; Joaquín Andrade, “María Esther Gilio: la comunicación casi instantánea” [reseña de *La guerrilla tupamara*, Premio Casa de Testimonio, 1970], *Casa de las Américas*, n. 64, janeiro-fevereiro de 1971, pp. 172-175; Mario Benedetti, “Del testimonio a la metáfora” [sobre *Diario del cuartel*, coletânea de poemas de Carlos María Gutiérrez, Prêmio Casa de poesia, 1970], *Casa de las Américas*, n. 64, janeiro-fevereiro de 1971, pp. 177-179; José Daniel Ortega, “En la prisión” [poesia testemunhal], *Casa de las Américas*, n. 67, julho-agosto de 1971, pp. 116-117.

da marginalidade social a partir de uma perspectiva antropológico-cultural (Lewis, 1967), e também focalizou a figura do estudante universitário dentro de um discurso reformista que contrastava com a imagem rebelde, humanista e anti-tecnocrática promovida por Cuba (Suzán Prieto & Careaga Medina, 1967). Por outro lado, documentou fatos escandalosos da vida política diretamente ligados aos intelectuais (os casos de Andrei Siniavski e Yuli Daniel na URSS, a censura mexicana a *Los hijos de Sánchez*, de Lewis, e a destituição de Arnaldo Orfila Reynal do seu cargo diretivo na editora Fondo de Cultura Económica).

As “Notas sobre Cuba”, de François Fejtő, não são um testemunho propriamente dito, e sim uma reportagem de sua visita à ilha. Este texto é uma sorte de “negativo” da revolução cubana, em que o enfoque crítico busca, contudo, expor uma imagem “real” do presente. É um olhar que se interessa por “revelar” as fendas, as verdades ocultas, que somente é possível rastrear no silêncio dos informantes. Aquilo que é narrado por Fejtő –tanto suas vivências quanto o relato dos informantes- não é falso ou inexato, mas seu olhar sobre a realidade econômica, social, política e cultural da ilha está condicionada pela percepção que acompanha sua experiência no socialismo real. Lembremos apenas que Fejtő é de origem húngara, e portanto sua leitura crítica dificilmente poderia se separar das experiências acumuladas no leste europeu. Salvo pelo fracasso especulativo em torno da desapareição de Che Guevara (em julho de 1966 ainda se desconhecia que estava na Bolívia), que enquanto testemunho não tinha como ser verificado, o resto do relato utiliza tanto o diálogo quanto o estilo indireto, e apóia-se na palavra dos informantes para deixar transparecer o lado oculto da realidade cubana. Fejtő apresenta-se como a testemunha que traz à luz a verdade escondida, a verdade que as próprias testemunhas lhe negam. As declarações “parciais” e “fragmentárias” dos interrogados, como ele as qualifica, articuladas sobre certa ambigüidade que parece nascer do medo ou do receio de expor os defeitos do regime diante de um estrangeiro, são complementadas por Fejtő, que diante da falta de disposição dos cubanos para colaborar com “a verdade”, recorre tanto à palavra autorizada de René Dumont (*Cuba, socialisme et développement*), quanto ao seu próprio conhecimento de uma realidade, na qual o silêncio do informante parece servir apenas como constatação:

[...] en apariencia no existen problemas. Igual que los hombres de la Granja del Pueblo o de la cooperativa de pescadores se guardaron muy bien de hablarme de sus dificultades reales, los hombres de cultura evitaban toda alusión a los estragos de la censura, a la desaparición del Teatro Estudio, a la persecución de los homosexuales, al burocratismo que domina en la



televisión y en el ICAIC<sup>38</sup> [...] Como máximo, se quejan del sometimiento de la prensa diaria, que es tan monótona como la de los demás países comunistas.

*Mundo Nuevo* parece reservar à categoria testemunho tudo aquilo que, tratando-se de algum aspecto da vida de sujeitos reais, e não sendo elaborado com uma linguagem romanesca, do ponto de vista crítico-valorativo não se reporta à linguagem ficcional. Isto não significa, porém, que a revista não considerasse de grande importância o aspecto testemunhal, pois através dele nos coloca em contato com passagens da vida intelectual latino-americana inscritas em uma série de nomes, cuja transcendência se encontra conectada, em alguns casos, à temporalidade da revista: Pablo Neruda, João Guimarães Rosa, Nicanor Parra, André Breton. Eles são evocados por outros escritores através da memória ou do documento, cujo contato pessoal e cujo conhecimento da obra os autorizam a narrar. Mesmo assim, trata-se de testemunhos repletos de avaliações e reflexões, nos quais, também em ocasiões, o sujeito do testemunho é descentralizado pelo valor de sua obra, já que em primeira instância é esta última que justifica sua presença e seu lugar na revista.

O testemunho de Octavio Paz sobre André Breton, escrito por motivo da morte do poeta francês, justifica-se na medida em que relata alguns momentos da relação pessoal do mexicano com o líder do surrealismo. Todavia, Paz escreve enquanto conhecedor do pensamento bretoniano, e nessa medida é também um testemunho da influência do francês sobre sua obra. No fragmento seguinte pode-se ver Paz administrando, regulando a experiência pessoal, privando-nos, em soma, da conversa e do testemunho:

No olvidaré nunca, entre todas esas conversaciones, una que sostuvimos en el verano de 1964, un poco antes de que yo regresase a la India. No la recuerdo por ser la última, sino por la atmósfera que la rodeó. No es el momento de relatar ese episodio pero (me lo he prometido) lo contaré algún día. Para mí fue un encuentro, en el sentido que daba Breton a esta palabra: predestinación, fatalidad elegida (MN, 6: 61).

Se diante da forte demanda (e emergência) de obras referidas ao âmbito histórico-político (cubano e latino-americano em geral), *Casa* preocupava-se por incorporar o testemunho a um status crítico-literário (talvez para “canalizar” a voracidade com que se instalou no meio intelectual), *Mundo Nuevo* utiliza o testemunhal partindo de um pressuposto de não intervenção deste no literário, de modo que não existe recepção crítica do testemunho. Em todo caso, insiste em reafirmar a polaridade história/ ficção como modo de resguardar

---

<sup>38</sup> Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica.

valores estéticos das interpretações políticas. A preocupação em torno da literatura engajada aparece na menção ao conto de Julio Cortázar, “Reunión”,<sup>39</sup> inspirado em *Pasajes de la guerra revolucionaria*, de Che Guevara. A função desse texto, “Cortázar cuentista” (Andreu, 1968: 87-90), é a de complementar a leitura que um ano e meio antes Aníbal Ford havia realizado (“Los últimos cuentos de Cortázar”, MN, 5: 81-84), e que não explorava a “virada” surpreendente de Cortázar para a senda do realismo, em um livro em que o fantástico, o absurdo, o surreal continuavam a dominar os temas, e em que “a mensagem” parecia não ter espaço. “Cortázar cuentista” se propõe, em um dos seus segmentos, mostrar que além de ter como referência acontecimentos históricos ligados ao presente, “Cortázar no es historiador, es escritor y recurre a la historia para tomar allí un hecho preciso que tratará con su sensibilidad y su talento particulares”, isto é, que transformará em pura ficção. Com esse texto, *Mundo Nuevo* explicita sua intenção de cancelar o modo de leitura político que faria de “Reunión” “un ditirambo beato de la revolución castrista”.

No caso dos testemunhos de escritores e sobre eles, estes são utilizados como suportes explicativos ou ilustrativos da prática literária. Fora do âmbito latino-americano, *Mundo Nuevo* não salva as distâncias, como o fará no caso do romance, entre o espaço “real” de produção (a revista) e o contexto onde ocorrem os fatos que são narrados nos testemunhos de *Casa*. Estes últimos, em contraposição, fixam o olhar sobre um cenário que utiliza a literatura como apoio estético e moral de um projeto político. Assim, *Mundo Nuevo* concede valor ao documental na medida em que lhe permite legitimar seus discursos frente à esquerda revolucionária. A ênfase em provar sua verdade por meio de documentos parece responder à necessidade de corrigir as distorções do olhar revolucionário sobre a realidade ou, em todo caso, os poderes retóricos da revista cubana sobre o imaginário da esquerda. Os documentos lhe servem então para provar a veracidade de seus discursos (institucionais e pessoais), cujos rumos seriam dramaticamente definidos (e separados) pelo escândalo CIA/ CLC. A utilização de diários, notas de jornal, entrevistas e cartas, do mesmo modo que em *Casa*, respondem a esta necessidade constante de transparência.

Se de um lado *Casa* utiliza o testemunho para visualizar a obra da coletividade, de outro *Mundo Nuevo* reforça o caráter subjetivo e individual da criação restrita ao terreno literário. Enquanto *Casa* estetiza o político, e o “literaturiza” por meio do testemunho

---

<sup>39</sup> Em: *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.

revolucionário, se resistindo a colocá-lo no pólo oposto à ficção, *Mundo Nuevo* não confere ao gênero a condição de núcleo narrativo, mas o de complemento do literário.

#### **Parte IV. Cuba e Brasil: Duas literaturas, quatro recortes**

Diante da polêmica ao redor do modelo *boomer*, como as revistas vêem a questão da unidade literária continental através das produções nacionais? Que autores e métodos interpretativos elas utilizam para lê-las, quais são as estéticas que promovem e as ideologias com que os legitimam? As condições de existência das letras em Cuba e no Brasil aparecem como elementos que singularizam as políticas editoriais e os projetos estéticos de *Casa* e *Mundo Nuevo* no âmbito letrado da América Latina. A literatura cubana que se publica a partir de 1959, pertence ao país que fez a revolução e que exporta seu modelo ideoestético para o resto do continente. A literatura do Brasil, encontrava-se fora do âmbito hispânico, mas passa a ser incorporada a este último através de duas concepções diferentes da unidade continental. O recorte que cada uma das revistas realiza destas literaturas torna-se essencial para entender os modos de construção e integração de seus respectivos projetos.

##### **Fontes estéticas e ideológicas do recorte em *Casa de las Américas*.**

A travessia da literatura brasileira pelas páginas de *Casa* integra-se a um recorte desequilibrado e arbitrário, mediado pelo discurso ideológico da revolução. A presença das letras brasileiras não foi nem sistemática nem totalmente representativa; os autores e obras aparecem mais em função da própria política cultural promovida pela instituição cubana do que em função de uma construção estética, que mostrasse ao público hispano-americano as diferenças ou os cruzamentos que, do ponto de vista da linguagem literária, fizeram da década de sessenta o primeiro momento de genuína unidade continental. O novo romance argentino, mexicano, colombiano, cubano e brasileiro sustentavam-se em idênticas bases ideo-estéticas. Tratava-se então de superar as limitações do estilo regionalista em função do cosmopolitismo e da universalidade, como maneira de reivindicar o lugar central da América Latina em relação ao Ocidente. A crença numa “concepção da vida hispano-americana” indicava que a língua espanhola seria o eixo que estruturaria tal possibilidade. Embora tal política editorial acolhesse um grande número de territórios, em princípio o maior de todos eles, o Brasil, foi lingüisticamente excluído, mas não culturalmente isolado. *Casa* manteve-se afastada desta

perspectiva moderna para instaurar uma outra, latino-americanista, já que sua prioridade maior era configurar um mapa da literatura que legitimasse os objetivos políticos do governo cubano –isto é, a exportação da revolução. O recorte brasileiro privilegia o romance regionalista de temática social, com o objetivo de mostrar a injustiça e a miséria existentes nos países do continente.

*Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892-1953), é publicado em 1964 pela editora Casa de las Américas, e resenhada nesse mesmo ano no número 26 da revista<sup>1</sup>. O autor da resenha utiliza informações jornalísticas sobre o agravamento da crise agrária no estado de Pernambuco imediatamente depois do golpe de estado de 1964, e mostra que a ficcionalidade de Ramos corresponde a uma realidade agreste e desoladora, na qual as adversidades da natureza misturam-se com a violência e a injustiça, formando um dos quadros mais devastadores da miséria no Brasil. Assim, a justificativa para a edição cubana se baseia no fato de *Vidas Secas* ser “una de las novelas más representativas de este increíble estado de deshumanización, de alienación, literatura social y política que desde los años 30 configura el «romance do nordeste»” (CA, 26: 165).

O tom da resenha destaca o lado fosco e difícil da vida das personagens, para reivindicar a validade do estilo realista no tratamento da temática da terra. A estrutura linear do romance é exaltada pela maneira “descarnada” e transparente com que apresenta o conteúdo dos capítulos. Em 1964, quando o romance brasileiro se renovava nos livros de João Guimarães Rosa e de Clarice Lispector, o autor da resenha afirma que *Vidas Secas* “abre una serie de perspectivas a la narrativa brasileña” (CA, 26: 167), chegando inclusive a polemizar com os críticos brasileiros, segundo os quais o “romance do nordeste” tinha se finalizado na década de 40. Assim, a presença deste romance não está relacionada unicamente ao interesse de dar a conhecer uma zona da literatura brasileira, mas também à necessidade de recolocar em circulação uma estética legitimadora do projeto revolucionário cubano. Dentro do contexto cubano dos sessenta, *Vidas Secas* poderia ser lida também como uma fundamentação ideológica da revolução.

Curiosamente, esta resenha aparece no número 26 organizado por Angel Rama. O conhecido ensaio de Rama, “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, articulava a seleção e construía criticamente, tanto do ponto de vista estético quanto ideológico, a nova literatura continental. A concepção da literatura latino-americana, porém, continuava sendo

---

<sup>1</sup> Jorge Timossi, “Graciliano Ramos. *Vidas Secas*”. *Casa de las Américas*, La Habana, a. 4, n. 26, outubro-novembro, 1964, pp. 165-167.

hispano-americana: a moderna literatura brasileira não se encontrava refletida na seleção de textos. Mesmo não estando incluída na seleção, ela é reconhecida no ensaio de Rama como “uma das mais diferenciáveis, autônomas, «nacionais», que o continente oferecia” (CA, 26: 14).

À diferença do resenhista de *Vidas Secas*, Rama limita-se a reconhecer em Graciliano Ramos um mestre do romance pertencente a um momento anterior da história literária do Brasil. Agora, trata-se da “monumental” obra *Grande Sertão Veredas*, que contrasta justamente com o discurso de Graciliano “por su sabiduría lingüística y su operación de revitalización del habla popular, ascendida a estructuras cultas” (CA, 26: 14). O crítico uruguaio avalia o romance dentro de uma perspectiva que subscreve como valor a estrutura universal da linguagem ligada à herança das vanguardas européias da década de 20, enquanto a voz institucional promove o enfoque sócio-político como ferramenta e valor legítimo à obra de arte, exaltando a estética realista e de denúncia como um recurso necessário na luta.

#### *Machado de Assis. Drummond de Andrade*

Paralelamente à ênfase dada à crítica social, outros autores brasileiros são contemplados como figuras isoladas, singulares, dentro da história das letras brasileiras. Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) representam essa outra tendência da revista, na qual se cruzam o interesse institucional e o interesse pessoal de Antón Arrufat, então diretor da publicação.

Em 1963 a editora Casa de las Américas havia publicado também as *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), e no ano seguinte, justamente no número que segue à resenha sobre *Vidas secas*, a revista publica um extenso artigo sobre Machado de Assis<sup>2</sup>. Ele abre a edição número 27, e dentro da sintaxe da revista ocupa um espaço central, no qual o prestígio literário de Machado combina-se com o prestígio local do autor do ensaio, José Rodríguez Feo. Fundador, junto com José Lezama Lima da revista *Orígenes*, dissidente de *Orígenes* na década de 50 e fundador de *Ciclón*, Rodríguez Feo escreve um texto panorâmico sobre o autor de *Quincas Borba* e de *Dom Casmurro*, que não é precisamente uma resenha da edição cubana

---

<sup>2</sup> José Rodríguez Feo, “Machado de Assis”. *Casa de las Américas*, La Habana, a. 4, n. 27, dezembro, 1964, pp. 12-20.

das *Memórias*<sup>3</sup>. O interesse aqui é mostrar ao leitor a vida e a obra de Machado, e analisar algumas das suas linhas estilísticas e temáticas mais notáveis: a luta entre razão e loucura, o materialismo como expressão da indiferença, o tédio, o vazio da vida; em outras palavras, a visão pessimista, e a maneira como Machado mostra as contradições entre sua personalidade e seu sucesso como homem público.

Entretanto, o aspecto interessante que este artigo nos revela é a leitura social dos personagens -Brás, Bentinho, Rubião-, feita especificamente para retificar o consenso dos críticos com respeito à indiferença de Machado de Assis diante dos conflitos sociais e políticos da sua época:

Si me he detenido en estas consideraciones, se debe a que confirman mi sospecha de que los críticos se han equivocado al presentarnos a Machado como un hombre alejado de los conflictos sociales y políticos de su época [...] Que Machado no se ocupara en sus novelas de temas políticos es una cosa y, otra, el que no estuviese consciente de estos problemas. Resulta inverosímil pensar que un hombre de su lucidez, no estuviera consciente de los conflictos sociales y políticos de su época (CA, 27: 18).

Ainda que a obra não reflita sobre as contradições sociais ou de classe, como crítico Rodríguez Feo salva o obstáculo ideológico para validar sua leitura a partir de uma perspectiva “revolucionária”. Ainda sem questionar esta leitura, suas palavras servem para constatar quais os valores que a política cultural da revista erigiu em parâmetros de legitimidade literária. Este enfoque aparece também como um espaço de transação ideológica, como uma leitura que diferente das que segundo o cubano tinham sido feitas por outros críticos, encontra na obra literária elementos que provêm não do contexto em que foi escrita, mas do contexto em que estava sendo lida.

Uma segunda leitura panorâmica aparece neste ano de 1964. O número 25, anterior à resenha de *Vidas Secas*, publica uma apresentação da poesia de Carlos Drummond de Andrade<sup>4</sup>, prolixa em citações, e acompanhada de uma seleção de poemas que percorrem os livros mais conhecidos de Drummond, como *Alguma Poesia*, *A Rosa do Povo*, *Novos Poemas*, *Claro Enigma* e *A vida passada a limpo*. O que o autor destaca na poesia de Drummond é o estilo, herança do modernismo brasileiro e da poesia inglesa, e as particularidades de sua linguagem. Os textos publicados aparecem como o testemunho da mais alta poesia universal,

<sup>3</sup> Joaquim Maria Machado de Assis, *Memorias póstumas de Blas Cubas*. La Habana, Casa de las Américas, 1963. Já em 1951 a editora mexicana Fondo de Cultura Económica tinha traduzido e publicado este romance.

<sup>4</sup> Jorge Timossi, “Carlos Drummond de Andrade”, *Casa de las Américas*, La Habana, a. 4, julho-agosto, 1964, pp. 61-73; Carlos Drummond de Andrade, “Poemas”, *ed. cit.*, pp. 74-81. Poemas selecionados: “El sobreviviente”, “Aurora”, “Muerte en el avión”, “Noticias de España”, “Estrambote melancólico”, “La vida pasada en limpio”.

colocando-o no lugar de mestre, cuja visão de mundo é o elemento que identifica e liga a lírica do continente. Do poeta mineiro “parten”, diz o autor do panorama, “varios de los caminos de los que se nutre la poesía que todos sentimos como nuestra” (p. 61). Embora muitos dos poemas publicados mostrem o lado crítico e social da poesia de Drummond, é possível que se desfrute dos textos sem ser orientados ideologicamente<sup>5</sup>.

### *1964: um ano diferente*

Ao revisar as estatísticas do Prêmio Casa de las Américas, percebe-se que a presença de autores brasileiros naquele concurso foi praticamente nula. O isolamento lingüístico e político confirmam a hipótese do desequilíbrio do projeto de unidade continental. Pela primeira vez, uma obra brasileira enviada ao concurso cubano é premiada<sup>6</sup>. No gênero teatro, Oduvaldo Viana Filho vence, por unanimidade, com a obra *Cuatro cuadras de tierra*<sup>7</sup>.

*Casa de las Américas* tinha como política editorial resenhar ou publicar fragmentos das obras premiadas, por isso o próprio diretor da revista naquele momento, Antón Arrufat, escreveu uma breve resenha sobre a obra ganhadora. A brevidade da nota, assim como a maneira concisa com que ele comenta os logros e desacertos da obra, refletem a ausência de entusiasmo, ou melhor, seu ceticismo velado quanto à transcendência da temática rural. No Brasil, a discussão acerca da reforma agrária e das contradições entre a modernização industrial e o conservadorismo dos grandes fazendeiros conferiam a essa temática um significado, que dentro do contexto cubano já tinha perdido eficácia e atualidade. A reforma agrária era um fato consumado, e o teatro cubano, que durante anos tinha padecido da linguagem panfletária de denúncia social, encontrava-se na linha da experimentação. A denúncia social através da tragédia agrária era para Arrufat, que mal conseguia acompanhar a política institucional de *Casa*, uma regressão.

Assim, a obra premiada não é reconhecida pela revista da instituição que lhe deu o prêmio, sendo evidente que a política dos prêmios era destinada a reconhecer obras que denunciasses a situação da população rural na América Latina, as injustiças dos fazendeiros, e

---

<sup>5</sup> A perspectiva neste trabalho, por outro lado, põe ênfase no ideológico, pois o que interessa detectar aqui é a contaminação do discurso estético com o discurso da crítica social.

<sup>6</sup> Existe o registro de uma obra enviada ao concurso em 1961, mas como não ganhou nenhum prêmio, não se consignam nem o gênero, nem o autor. Cfr. Inés Casañas & Jorge Fonet, *Premio Casa de las Américas. Memoria*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 1999.

<sup>7</sup> O júri era composto por: Isidora Aguirre (Chile), Atahualpa del Cioppo (Uruguai), Vicente Revuelta (Cuba) e Alejandro Verbitsky (Argentina).



a necessidade de reverter aquela situação. A literatura de combate passa a ocupar então um lugar predominante dentro do que seria chamado de “poética revolucionária”, principalmente pelos críticos que reivindicavam o predomínio dos valores estéticos acima dos políticos<sup>8</sup>. Mesmo assim, Arrufat reconhece como logros de *Cuatro cuadras de tierra* a ausência de uma “retórica tribunicia”, a concepção do protagonista, e o conflito da incomunicação humana, que se faz patente entre as diferentes classes sociais, no caso entre o camponês e o latifundiário. Esta obra de Oduvaldo Viana Filho é a única brasileira premiada nos primeiros cinco anos de existência do concurso. Se ela conseguiu arcar com o voto unânime do júri, deveu-se, antes de tudo, ao interesse político em mostrar para todo o continente que a função primeira da literatura era a de servir à luta dos povos pela sua libertação.

A partir de 1964 e até 1971, o ano que fecha todo um ciclo de liberdades e contradições intelectuais dentro da revolução cubana, as poucas notícias e colaborações brasileiras que aparecem seguem o caminho da denúncia, ou pelo menos não o contradizem. “Al pie de la letra”, acompanha o sucesso pelo mundo dos romances de Jorge Amado<sup>9</sup>; resenha a crítica literária, cinematográfica, política e social feita pelos jovens ensaístas brasileiros exilados<sup>10</sup>; o posicionamento antiimperialista e em favor da luta armada de Antonio Callado.<sup>11</sup> Também poetas como Vinícius de Moraes<sup>12</sup> e Thiago de Mello<sup>13</sup> contribuíram de forma esporádica, mas valiosa, à divulgação da produção poética brasileira do momento.

Sabe-se também que 1964, o ano em que o Brasil entra no difícil período da ditadura militar, cancelou as possibilidades de integração legítima com Cuba e com outros países da

---

<sup>8</sup> Cfr. Emir Rodríguez Monegal, “Literatura y Revolución en las letras cubanas”. *Revista Iberoamericana*. Pittsburg. v. xli, n. 92-93, julho-dezembro de 1975.

<sup>9</sup> Breve notícia sobre a tradução para o inglês do romance de Jorge Amado, *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*. Em: *Casa de las Américas*, La Habana, a. 6, n. 34, janeiro-fevereiro de 1966, “Al pie de la letra”, p. 144.

<sup>10</sup> Resenha sobre o número 257 da revista *Les Temps Modernes* (outubro de 1967) dedicada ao Brasil. Número organizado por Celso Furtado, com colaborações de Helio Jaguaribe, Francisco C. Weffort, Fernando Henrique Cardoso, Florestan Fernandes, J. Leite Lopes, Otto-Maria Carpeaux, Antonio Callado e Jean-Claude Bernardet. “Tiempos modernos brasileños”. *Casa de las Américas*, n. 48, maio-junho, 1968, “Al pie de la letra”, p. 154.

<sup>11</sup> “Callado habla desde Hanói”, *Casa de las Américas*, La Habana, a. 9, n. 51-2, novembro 1968- fevereiro 1969, “Al pie de la letra”, pp. 265-266. Callado visitou Cuba em 1978, como membro do júri do concurso literário Casa de las Américas, na categoria conto.

<sup>12</sup> Vinícius de Moraes, “Retrato de mujer”. *Casa de las Américas*, La Habana, a. 10, n. 58, janeiro-fevereiro, 1970, p. 76-7.

<sup>13</sup> Thiago de Mello, “Meditación en el Reino de la Pantera Azul”. *Casa de las Américas*, La Habana, a. 7, n. 42, maio-junho, 1967, pp. 100-1. Este poema foi lido pelo seu autor no Encontro com Rubén Darío, celebrado no balneário de Varadero, entre 16 e 22 de janeiro de 1967. Os poemas lidos no encontro foram recompilados pela revista *Casa* no número 42, dedicado a homenagear o grande poeta do modernismo hispano-americano. O poema de Thiago de Mello desde o título anuncia a homenagem a Darío e ao seu livro, *Azul*. A pantera evoca a sensualidade e a elegância da linguagem dariana, e ao mesmo tempo seu grande perigo. O poema de De Mello é uma homenagem, também, à influência do modernismo hispano-americano sobre a poesia do continente todo: “Y en su reinado luminoso clavos/ estas huecas raíces de silencio/ que se hunden cantando por la tierra”. (p. 101)

América Latina. Uma boa parte do silêncio e das insuficiências do recorte literário feito por *Casa* provém desta circunstância. De todo modo, a estética reivindicada pela instituição cubana, como pode ser corroborado na leitura que a revista faz dos poucos textos brasileiros publicados, visava a estimular a crítica social e a produção de uma literatura de combate que legitimasse o projeto ideológico da revolução.

## A nova literatura brasileira chega de Paris

Um dos elementos que faz de *Mundo Nuevo* uma publicação significativa para a literatura latino-americana é a abertura para o âmbito continental. Foi essa perspectiva continental que lhe permitiu, desde os propósitos iniciais, pensar na literatura da América Latina fora dos parâmetros da língua. Enfocando a literatura do momento como um fenômeno de linguagem internacional, Rodríguez Monegal é um dos primeiros críticos que, da plataforma de sua revista, acompanha e participa da transformação do cânone literário: o do chamado “novo romance” glorificado pelo *boom*. Muito apesar dos votos negativos dos intelectuais latino-americanos de esquerda, em *Mundo Nuevo* Rodríguez Monegal preserva a literatura da constante e prolongada exposição aos enfrentamentos e à polêmicas ideológicas, cujo assunto central, o engajamento revolucionário, controlava do ponto de vista discursivo a circulação de idéias entre América Latina, Europa e os Estados Unidos. Falta perguntar então como *Mundo Nuevo* lê a literatura do Brasil, especificamente o que lê, e quais os discursos autorizados para dar uma imagem cultural contemporânea e moderna do maior país do continente.

Em primeiro lugar, o volume de informação que *Mundo Nuevo* reúne sobre o Brasil seria talvez um dos maiores que uma revista em língua espanhola teria acesso nos anos sessenta. Embora publicada em Paris, tinha escritórios e distribuidoras em numerosos países da América Latina, que era o espaço a que estava destinada. No Rio de Janeiro, a livraria Hachette estava encarregada da distribuição, e alguns dos correspondentes (cujos nomes Rodríguez Monegal não fornece) estavam vinculados a *Cadernos Brasileiros*, outra das publicações do Congresso.

### *Um recorte de recortes*

Nos primeiros números, a presença brasileira está limitada ao que a partir de Paris, Rodríguez Monegal encontra em outras publicações. Em princípio, o tipo de informação sobre o Brasil é mais cultural do que especificamente literária. As resenhas breves e as últimas novidades sobre cinema, música, artes plásticas, teatro, música, bem como a própria dinâmica editorial aparecem na seção “Sextante”, espécie de miscelânea quase integralmente redigida por Rodríguez Monegal. Assim, resenha-se o número 16 da *Revista de Cultura Brasileña*, editada em espanhol pela Embaixada do Brasil e dirigida por Angel Crespo, um dos tradutores

da obra de Guimarães Rosa, que faz a primeira tradução para uma língua estrangeira do poema “Cobra Norato”, de Raul Bopp (MN, 1: 75). Também se comentam as altas e baixas da chilena *Orfeo*, cujo número 15-16 foi dedicado à poesia brasileira. *Orfeo* presta homenagem a Cecília Meireles para prosseguir, segundo palavras do próprio Rodríguez Monegal, “con una escuálida [magra] muestra de poesía romántica y simbolista de aquel país y concluir con una selección un poco más nutrida de poetas que pueden considerarse modernos, desde Mario de Andrade a Murilo Mendes. Las traducciones, acompañadas de sus originales, dejan bastante que desear” (MN, 2: 63). Obviamente, as críticas não estão encaminhadas tanto à poesia brasileira como ao recorte que *Orfeo* faz dela. Trata-se da postura crítica de quem intervém na conformação de um *corpus* literário continental, cujo objetivo principal é o dar a conhecer o melhor entre o mais atual. Ao qualificar a seleção de *Orfeo* como “escuálida”, Rodríguez Monegal aponta as falhas da revista chilena quanto ao conhecimento que ela expressa da poesia brasileira. Sem embargo, o crítico uruguaio não usa as páginas de *Mundo Nuevo* para corrigir unicamente os recortes feitos por outras publicações, já que o grande interesse está dirigido à promoção dos escritores e romances do *boom*, mas também não deixa passar as oportunidades de praticar todo seu rigor quando se trata de esclarecer ou afinar as visões distorcidas que algumas revistas têm da América Latina. “Sextante” também atualiza o leitor sobre a internacionalização do romance latino-americano, através das informações sobre a tradução a outras línguas das narrações de Guimarães Rosa e dos romances do ciclo da cana de açúcar, de José Lins do Rêgo, assim como da possível candidatura de Jorge Amado ao Prêmio Nobel de Literatura. Comenta-se igualmente a censura de livros e filmes feita pela igreja católica, assim como os vínculos entre a atividade política e a editorial (MN, 3: 76-77).

Como na primeira fase *Mundo Nuevo* esteve dedicada à celebração do novo romance latino-americano, o recorte literário está centrado basicamente na narrativa. A mostra da literatura brasileira é feita pelo próprio Rodríguez Monegal, que era uruguaio de pai brasileiro, conhecia perfeitamente o português do Brasil e era um leitor assíduo dessa literatura. O recorte que ele faz se concentra na figura de Guimarães Rosa, através do qual apresenta o lado internacional e moderno da literatura brasileira; o autor de *Grande Sertão: Veredas*, projeta a imagem do intelectual construtor do novo cânone literário, que pela sua carreira diplomática espelha um certo refinamento, já codificado como valor simbólico pelos escritores do *boom*, ao mesmo tempo que universaliza o que é local, que do ponto de vista estilístico tinha sido rebaixado pelos excessos do realismo social. A presença da literatura brasileira em *Mundo Nuevo* responde a um dos objetivos essenciais de Rodríguez Monegal: acabar com as reservas,

com os nacionalismos e os provincianismos que balcanizavam as letras do continente. Este propósito unificador pretende também mostrar a consolidação e originalidade de uma literatura vista como marginal desde os centros ocidentais hegemônicos. Além de projetar uma imagem predominantemente letrada e moderna da América Latina, Rodríguez Monegal reconhece os países pela qualidade das colaborações, pelas figuras que do ponto de vista estético estão construindo o novo cânone. Desse modo, a narrativa brasileira que ele destaca é a que trabalha com valores literários que tanto ele como os escritores hispano-americanos reivindicam: a superação ou o rechaço ao realismo e a reivindicação da liberdade estética acima do compromisso político, o que implica entender a construção da nova literatura como um fenômeno da língua, e não como uma mudança decorrente dos acontecimentos políticos, tal como a esquerda latino-americana comprometida com a revolução cubana defendia.

*Separados pela língua, unidos pela linguagem*

O número 6 de *Mundo Nuevo* (dezembro de 1966) começa com um editorial intitulado “La otra mitad”, no qual Rodríguez Monegal tenta aproximar o Brasil da América Latina, do ponto de vista da geografia cultural. Embora o crítico apresenta a separação lingüística como uma dificuldade mal assumida pelos intelectuais hispano-americanos –a diferença dos brasileiros, em cujas bibliotecas, segundo o crítico, “no es extraño ver libros en español” (MN, 6: 4)–, o erro que *Mundo Nuevo* tenta corrigir no plano literário acaba se manifestando conceitualmente, ao excluir o Brasil do conceito de latinidade. Essa outra metade “não latina” da América do Sul é apresentada no que ela tem de semelhante com seus contemporâneos de língua espanhola. Rodríguez Monegal não está interessado em repetir o pouco que já foi traduzido: Graciliano Ramos, Lins do Rêgo e Jorge Amado. Seu interesse maior é “reparar una injusticia” (MN, 6: 4) e, para garanti-lo, não solicita a nenhum crítico brasileiro selecionar a mostra, na qual inclui os primeiros contos de Guimarães Rosa<sup>14</sup>, assim como narrações de Nélide Piñón (na época assistente de redação de *Cadernos Brasileiros*) e de Clarice Lispector, cuja escrita qualifica de “dura” e “insobornable”. O que ele denomina uma injustiça é o fato de que, embora o Brasil estivesse experimentando também com a linguagem do novo romance, o que se conhece da sua literatura internacionalmente é apenas o enfoque regionalista:

---

<sup>14</sup> “Las márgenes de la alegría”, “Soroco, su madre, su hija”, “La bienhechora”, *Mundo Nuevo*, n. 6, dezembro de 1966, pp. 15-22.

Aunque este enfoque tiene algún mérito, se basa en algunos presupuestos erróneos. Parece implicar que la novela en Brasil está sólo condicionada por el medio, que sus novelistas están escribiendo sólo dentro de los esquemas del realismo, que la novela en una palabra es una forma documental. (MN, 6: 5)

A perspectiva adotada por Rodríguez Monegal é a que analisa a literatura fora dos moldes do realismo, a que mostra a mudança da norma literária e coloca o Brasil numa relação simétrica com as letras hispano-americanas. Na avaliação com que o diretor de *Mundo Nuevo* introduz os textos brasileiros, mostra-se como o que ele chama “dicción nacional” (MN, 6: 5), isto é, o enfoque regionalista acaba se transformando num “callejón sin salida” (MN, 6: 6) para a literatura brasileira, pela maneira superficial com que trata a linguagem, e pelos vínculos estreitos com um realismo que não experimenta, de que não é criador. Guimarães Rosa aparece então como o escritor que muda a natureza do enfoque da realidade, pela diferença de profundidade que existe na sua obra, independentemente do tema, que continua sendo regionalista. Para Rodríguez Monegal, a profundidade da obra do autor de *Grande Sertão: Veredas* está dada pelo domínio das técnicas narrativas, em especial do monólogo, através do qual o protagonista Riobaldo “crea um mundo” (MN, 6: 9); e também pela maestria com que este autor supera o que ele chama “las trampas del realismo”.

Outro elemento interessante relevado é o fato de mostrar que as influências literárias tanto de Guimarães Rosa como dos escritores hispano-americanos do *boom* –o romance experimental europeu e a moderna narrativa norte-americana da primeira metade do século XX- acabam determinando suas confluências numa mesma corrente literária de caráter par nacional. Ele menciona as semelhanças entre *Grande Sertão: Veredas* e *La casa verde*, do peruano Mario Vargas Llosa, pela maneira como ambos os romances se legitimam como herdeiros da tradição do romance de cavalaria. Entretanto, no plano da linguagem, ele aproxima a obra do brasileiro da prosa de James Joyce, já que tanto o brasileiro como o irlandês magnificam mundos essencialmente verbais. Entretanto, segundo o crítico uruguaio, o que diferencia Rosa do resto dos romancistas brasileiros é a sutileza com que sua obra cruzou a linha que separa o regional do universal. Uma crônica e fragmentos de trabalhos já publicados sobre sua figura e sua obra aparecerão novamente na revista, a propósito da sua morte, acompanhados de outros dos relatos de *Primeiras estórias*: “Ninguno, ninguna” e “El caballo que bebía cerveza” (MN, 20: 17-24).

Além de apresentar quem ele considera a grande figura das letras brasileiras, Rodríguez Monegal introduz o grupo de escritores vinculados ao chamado Novo Romance Brasileiro, em cuja denominação encontra a influência direta do *nouveau roman*. Desse grupo, ele distingue

os que adaptam “ingeniosamente” esta corrente literária francesa daqueles que constituem “realmente” um novo movimento. Clarice Lispector aparece como “el maestro aceptado de la novela experimental de los años sesenta”, apenas comparable com Virginia Woolf. O texto selecionado é, no caso, um dos mais complexos, lógicos e filosóficos escritos por Lispector, trata-se de “El huevo y la gallina” (MN, 6: 23-26). Segundo o crítico, para ler a escrita de Lispector precisa-se de um “gusto adquirido”, ao passo que a narrativa de Guimarães Rosa resulta mais atraente por ser mais universal. O que o crítico está porém interessado em destacar a respeito destes narradores é “la importancia del lenguaje creador en la novela”. Ao serem analisados no contexto latino-americano, aparecem como os representantes visíveis de determinados estilos literários no interior da literatura brasileira, que se cruzam com traços idênticos, igualmente visíveis na ficção hispano-americana dos anos sessenta.

A presença destes escritores nas páginas de *Mundo Nuevo* serve para ilustrar não só a expansão e a hegemonia de certo modelo literário, mas também sua função legitimadora frente ao poder dos enunciados políticos que circulavam e controlavam o discurso dos intelectuais de esquerda comprometidos com a Revolução cubana, as guerrilhas e as lutas das minorias. Para Rodríguez Monegal, estes escritores permitiram tomar conciencia

de que el realismo documental (o socialista, como también se le llama) está liquidado; que el regionalismo como mera expresión del color local está muerto; que el verdadero y único compromiso del novelista como tal es con su visión personal del mundo y con su arte” (MN, 6: 13).

Poderíamos afirmar então que, do ponto de vista literário, *Mundo Nuevo* aparece como uma espécie de superação do realismo social, e que é em função desse interesse renovador do cânone literário, que exclui ou inclui autores e obras. Trata-se também de um interesse pessoal de seu diretor, cuja liberdade para preparar cada número da revista tinha sido garantida pelo agente financiador. É claro que isto não significa que *Mundo Nuevo* tenha se libertado totalmente dos compromissos institucionais.

A este panorama equilibrado e compacto das letras brasileiras, no qual predomina o critério da renovação estética, acrescenta-se, como nota discordante, uma resenha de Luro Bro sobre o jornalista, romancista e autor teatral Guilherme Figueiredo. Isto, na quarta edição da revista, ou seja, dois números antes de apresentar a “nova narrativa brasileira”. Isto se explicaria unicamente do ponto de vista institucional, já que Figueiredo era naquele momento Adido Cultural da Embaixada brasileira em Paris, isto é, representante oficial do governo

militar, com cujo cargo jamais teria conseguido publicar uma só linha nas revistas latino-americanas mais ativas do momento, que eram rigorosamente controladas pelos intelectuais de esquerda, em guerra declarada contra o liberalismo. *Mundo Nuevo* mostra a outra cara da moeda que completa o capital intelectual do continente; mostra (e esse é o grande interesse ideológico tanto de Rodríguez Monegal como do ILARI e do próprio Congresso) que os valores artísticos e literários ocupam a primeira posição na escala das prioridades do escritor. De qualquer maneira, a figura de Guilherme Figueiredo e a repercussão que, segundo *Mundo Nuevo*, a peça teatral *La zorra y las uvas* teve na Europa, encontram-se bastante distantes do modelo estético que o crítico uruguaio promoveu. Para o resenhista, a chave do sucesso deste autor brasileiro reside nos “valores puramente teatrales que encierra” e na “frescura de un mensaje humano no comprometido que permite a cada auditorio interpretarla en relación con los problemas más candentes de cada país” (MN, 4: 73). Assim, a presença de Guilherme Figueiredo nas páginas da grande promotora do *boom* do romance poderia ser interpretada como uma estratégia institucional, com o objetivo de manter em circulação autores e obras cujos enunciados transmitissem uma imagem asséptica do intelectual liberal.

Se sob os cuidados de Horacio Daniel Rodríguez, *Mundo Nuevo* dá prioridade ao enfoque sociológico e desloca a atenção para temas essencialmente históricos e políticos, a literatura (e a cultura brasileira em geral) aparece numa perspectiva absolutamente panorâmica; trata-se de avaliações gerais, apresentações pensadas para um público hispano-americano segundo os ultrapassados métodos da análise estilística, justo num momento em que os estudos estruturais sugeriam novas interpretações de gêneros e discursos. Em quase todos os artigos tenta-se destacar os elementos nacionais que definem a originalidade da arte e da literatura do Brasil. Geralmente o percurso histórico aparece como suporte para uma breve apresentação das mais recentes manifestações artísticas que representem renovação, abertura, contemporaneidade.

Publicam-se então algumas colaborações sobre poesia, artes plásticas, literatura e teatro. O professor Afrânio Coutinho escreve sobre “El espíritu nacional en la crítica brasileña” (MN, 28: 54-64), cujo enfoque analítico é bem diferente daquele praticado por *Mundo Nuevo* na sua primeira etapa. Coutinho tenta mostrar o desenvolvimento progressivo atingido pelo sentimento de nacionalidade na produção literária brasileira, desde o período barroco até o Modernismo, destacando o nacional e o regional como elementos de integração ao universal. O enfoque histórico de Coutinho tende a ressaltar os valores culturais brasileiros, mas os limita à sua interação com a cultura universal vista como museu, pelo qual sua interpretação da cultura



brasileira, diferente da que tinha sido feita por Rodríguez Monegal, se detém muito mais no efeito acumulativo do desenvolvimento histórico do que nas rupturas da contemporaneidade.

*O concretismo, esse ausente presente*

Uma ausência chama a atenção na primeira etapa da revista: *Mundo Nuevo* publica seleções da jovem poesia de alguns países hispano-americanos, mas a brasileira, internacionalmente reconhecida por seus nomes ilustres, e naquele momento ocupando um lugar de destaque com o impacto do Concretismo, brilha por sua ausência. Aventar a hipótese de que essa omissão estaria justificada pelo gosto ou pela formação literária de Rodríguez Monegal não seria sustentável, se se pensa no impulso que a revista deu ao uso experimental da linguagem. Caberia ainda pesquisar se, em meados dos anos sessenta, o grupo de poetas concretistas estava interessado (ou não), dada sua posição de não engajamento com as filiações ideológicas predominantes no momento, em colaborar com uma publicação liberal. Mesmo que o objetivo central de *Mundo Nuevo* fosse a promoção da narrativa latino-americana, não poderíamos afirmar que as colaborações de poesia foram nem circunstanciais, nem destinadas a cobrir vazios. Pela seleção e a qualidade das mostras, fica claro que se trata de colaborações encomendadas expressamente por Rodríguez Monegal. Nesse primeiro período da revista, uma antologia de poesia brasileira é resenhada em apenas vinte linhas, a *Antologia da Moderna Poesia Brasileira*, publicada no Rio de Janeiro pelas Edições Orfeo (MN, 17: 89). Onze números depois, o jornalista e poeta Walmir Ayala publica, num estilo vigoroso e despojado, uma valoração bastante pessoal, embora igualmente panorâmica, que chega até os jovens poetas dos sessenta. No artigo “La novísima generación brasileña” (MN, 28: 65-69), Ayala, que se agrupa junto aos poetas concretistas, qualifica essa jovem geração de poetas como “un coro”, e critica os poetas da geração de 45 como fazedores de uma “pésima poesía política, llorona y grandilocuente, queriendo romper banderas a golpe de navajas de oro” (com a exceção de João Cabral de Melo Neto). Dessa maneira, os poetas concretistas aparecem, notáveis e solitários, entre duas gerações marcadas por falhas que, do ponto de vista formal, o Concretismo resolveu; portanto, fazem dele um movimento legitimamente revolucionário, “por la estructura del poema, por la abolición del verso, por la valorización del espacio gráfico, por la investigación de la esencia de la palabra, de la reinención del mundo poético a partir de cero” (MN, 28: 66). Por outro lado, Ayala não faz nenhuma crítica aos poetas concretistas, autorizando assim esse grupo como o único original, que conseguiu

renovar a linguagem poética sem necessariamente ter de submetê-la a outras linguagens, como a da política ou do discurso social. Este artigo pode ser considerado também uma denúncia da elitização da crítica canônica, a qual somente estudava figuras consagradas, como Camões ou Machado de Assis, esquecendo a intervenção das expressões artísticas experimentais da última década. Apesar de publicar este artigo com o manifesto interesse de promover o trabalho dos jovens poetas brasileiros, define-os como seguidores do Concretismo, e mostra também seu lado empobrecedor:

Hasta hoy, imposibilitados de un lenguaje discursivo que refleje su rebelión, apelan a esta reclusión amarga de lidiar con las palabras, cosificándolas, dinamitándolas en el verso para arrojar (según dicen ellos) la joya de su verdad. A mi ver, lo que hacen es empobrecer más su poesía (MN,28: 66).

Para justificar a afirmação sobre a inexistência de vozes disonantes dentro do “coro” dos novíssimos, Ayala toma alguns exemplos “al azar”, como “indicios de caminos y de aprendizaje técnicos alcanzados por una generación que vio pasar muchas cosas desde el nacimiento de nuestro modernismo” (MN, 28: 67). Com este critério, bastante amargo e desencantado, sobre as possibilidades inovadoras de uma poesia predominantemente rebelde e social, embora nada criativa do ponto de vista de linguagem, Ayala seleciona textos de Júlio José de Oliveira, Pedro Lourenço, Fernando Rios e Eduardo Alves da Costa.<sup>15</sup>

#### *A literatura brasileira fora de lugar*

Depois da saída de Rodríguez Monegal, a alternativa crítica que *Mundo Nuevo* encontra para garantir a presença da cultura brasileira nas suas páginas é o vínculo institucional com *Cadernos Brasileiros*. De fato, as notícias brasileiras aparecem sempre assinadas por Afrânio Coutinho, principal colaborador brasileiro de *Mundo Nuevo*, em um fraternal intercâmbio institucional entre as revistas do Congresso. Os vínculos com *Cadernos Brasileiros* se estreitam até o ponto de traduzir quase na íntegra o índice do número 47 (maio-junho de 1968), no qual apareceram vários trabalhos de enfoque sócio-histórico sobre a escravidão, a abolição e

---

<sup>15</sup> Seleção de poemas: Julio Jose de Oliveira, I-II-III; Pedro Lourenço, “Las ratas huyen del barco”; Fernando Rios, “Los cerdos”; Eduardo Alves da Costa, “Dudú psicodélico”. Os textos aparecem na língua original e na versão castelhana, *Mundo Nuevo*, n. 28, outubro de 1968, pp. 70-74.

os problemas raciais no Brasil (MN, 33).<sup>16</sup> Diferentemente de Rodríguez Monegal, a formação sociológica do segundo diretor de *Mundo Nuevo* garantiu aos pesquisadores da sua classe um espaço privilegiado nas páginas da revista. Embora continuasse preocupado com assuntos de atualidade, o recorte deixa de ser estritamente literário para se ocupar com temas políticos e sociais como o militarismo, os movimentos estudantis, o racismo e a reforma agrária.

De uma fase valorativa, a revista transita para uma fase panorâmica, na qual a generalização excessiva no tratamento de gêneros e autores mal contribui para promover a literatura brasileira dos anos sessenta pelos seus valores estritamente literários, do modo como tinha sido feito por Rodríguez Monegal. Trinta e cinco números depois de o crítico uruguaio ter apresentado seu importante trabalho sobre a nova narrativa brasileira, o próprio Afrânio Coutinho apela à figura de Guimarães Rosa, e publica um relato inédito em espanhol, “El Emperador”, precedido por uma análise que se concentra nas características do protagonista. A tradutora, Haydée M. Jofre Barroso, introduz uma nota na qual reitera alguns dos elementos sobre as singularidades da língua usada por Guimarães, anteriormente já levantados por Rodríguez Monegal.

De maneira geral pode se afirmar que a literatura brasileira não perdeu espaço dentro das páginas de *Mundo Nuevo*, mas o giro interpretativo adotado pelo segundo diretor empobreceu a qualidade dos trabalhos, já que no lugar de analisar em profundidade um momento tão fecundo desta literatura, diluiu-o no diacronismo e fez esquecer o projeto inicial desenvolvido por Rodríguez Monegal. Seria retórico perguntar se o recorte feito por *Mundo Nuevo* ainda perdura. Embora seja certo que com o passar do tempo as revistas envelhecem, as obras publicadas fragmentariamente chegam às editoras, e alguns escritores deixam de escrever textos de qualidade, a morte ou a perenidade de uma revista depende em boa medida do seu afã totalizador, e da sua capacidade de captar, no risco da sua própria conjuntura, os traços que modificam, enriquecem e impulsionam a literatura de um país ou de todo um continente. Das letras brasileiras, *Mundo Nuevo* interessou-se em destacar os elementos que mostram a linguagem como uma estrutura universal, capaz de transpor os limites nacionalistas e de época, num momento em que o mundo se massificava e o romance latino-americano modificava o mapa cultural do continente.

---

<sup>16</sup> Manuel Diegues Junior, “Brasil: El cuadro social después de la abolición de la esclavitud” (pp. 4-7); Trajano Quinhones, “Breve sinopsis de la abolición” (pp. 8-10); Florestan Fernandes, “El drama del negro y del mulato en una sociedad que cambia” (pp. 11-21); Bolívar Lemounier, “Raza y clase en la política brasileña” (pp. 22-29). Na edição anterior, a própria revista *Mundo Nuevo* havia feito a propaganda do número 47 de *Cadernos Brasileiros*.

## Cuba: novo romance e poética revolucionária

Não é demais reiterar que, durante a década de sessenta, *Casa e Mundo Nuevo* se constituíram em meios de propaganda de políticas culturais opostas, a primeira defendendo a necessidade do engajamento revolucionário, a segunda reivindicando, durante a primeira fase, a liberdade individual e a separação entre política e estética. Através da crítica literária, cada uma implementou modelos ideo-estéticos que refletem as tensões entre grupos de intelectuais que aceitaram ou não o retrocesso da autonomia literária diante do impacto do discurso utópico latino-americanista da revolução. Em Cuba, a discussão estava centrada na função do intelectual e sua incorporação às tarefas sociais; estimulava-se a criação de obras nas quais o povo se reconhecesse como protagonista. A proximidade da luta de insurreição privilegiou as que narram os anos da clandestinidade e a derrocada da ditadura de Fulgencio Batista, isto é, o âmbito estritamente histórico da revolução, em que personagens em conflito de classe devem enfrentar seu passado burguês rumo aos novos valores revolucionários.

É principalmente através do Prêmio Casa de las Américas que se institucionaliza uma poética engajada com as transformações da revolução<sup>17</sup>. A presença do histórico-político aparece como uma exigência da conjuntura, e não se restringe apenas à produção literária cubana, estendendo-se a outras zonas da América Latina, onde a luta guerrilheira e os ecos da revolução também ativaram a passagem do chamado “romance da terra” para o engajado “romance da guerra”. No interior desse contexto, não é difícil identificar nas páginas de *Casa de las Américas* todo um processo de estetização do político, que incorpora à análise literária valores políticos, morais e éticos, colocados em circulação pelos discursos dos líderes revolucionários, como as “Palavras aos Intelectuais” (1961) de Fidel Castro e “O Socialismo e o homem em Cuba” (1965), de Che Guevara.

O número 22-23 de *Casa* (janeiro-março de 1964) está dedicado à “Nueva literatura cubana”. A tentativa de fazer um balanço da produção literária dos jovens escritores apenas cinco anos depois pode parecer algo precipitada, mas mostra a preocupação por formalizar, através da escritura literária, as transformações políticas e sociais. Por outro lado, este balanço se justifica pela quantidade significativa de novos títulos publicados durante esses anos, em

---

<sup>17</sup> Alguns dos romances escritos nesse período são: *Bertillón 166* (1960), de José Soler Puig, ganhador do Prêmio Casa de las Américas; *No hay problema* (1961), de Edmundo Desnoes (júri do Prêmio na categoria romance em 1963 e 1968); *Los días de nuestra angustia* (1962), de Noel Navarro (ganhador do Prêmio em 1972 com a coletânea de contos *La huella del pulgar*); *El perseguido* (1964), de César Leante (em 1977 foi júri do Prêmio na categoria conto); e *La situación* (1963), de Lisandro Otero (também ganhador do Prêmio Casa de las Américas).

particular aqueles que narram o último ano da antiga ditadura, e os primeiros momentos da revolução. Na nota editorial que abre este número pode-se ler:

Este número intenta poner un poco de orden en la nueva literatura cubana. Es desde luego, un orden provisional, sujeto a los cambios futuros de la obra de cada escritor.

A partir del triunfo de la Revolución empezaron a publicar los jóvenes autores. Unos, las obras que habían tenido que mantener engavetadas por falta de editores; otras, las que fueron escribiendo sobre la marcha, en el tiempo que les dejaba libre sus actividades en el proceso revolucionario.

Hoy, cinco años después, es posible hablar de un nuevo movimiento literario en nuestro país. En qué se distingue esta generación de las anteriores?Cuál es su posición ante la literatura? Qué influencia ha tenido en ellos la Revolución? Este número responde, en parte, a esas interrogantes.

E responde-as não só verificando a concorrência dos mesmos temas nos diferentes gêneros, mas também com um idêntico olhar a partir do interior da própria revolução. Ela é tomada como marco histórico e como início de um novo período para as letras; cinde uma zona do literário em um *antes*, não alcançado, e um *depois*, cujos valores estéticos se encontram depositados na luminosidade de um futuro que cada escritor haverá de alcançar com seu próprio esforço político. Com a autoridade crítica que emana da sua condição de publicitária oficial da revolução perante todo um continente, a revista seleciona autores e obras que absorvem, na linguagem e nas formas, o grande momento da epifania. Tal recorte se torna facilmente comprovável através da poesia, que canta os heróis caídos, e o grande instante da integração social; a narrativa oferece contornos menos nítidos, nos quais se mesclam as pinceladas do fantástico com a crítica social. O poema de Fayad Jamis, "El ómnibus y la ciudad", poderia ser lido como a metáfora da revolução em andamento, em cujo interior (o espaço fechado da ilha) viajam indivíduos de todas as idades e classes sociais, enquanto discutem e observam, através das janelas, a transformação dos valores religiosos, políticos e sociais, bem como as paisagens urbana e humana. Os títulos dos poemas de Pablo Armando Fernández, assim como seu conteúdo, mostram esta incorporação do histórico como valor ao texto poético: "Epifanía" –sobre o triunfo da revolução cubana-; "Josué" –o herói revolucionário morto na guerrilha urbana-; "Veintiseis del cincuenta y nueve" –que se refere ao assalto frustrado ao quartel Moncada em 1953, e que deu início a uma nova fase na luta insurrecional. Seis anos mais tarde, em 1959, este episódio é lembrado no poema de Pablo Armando como a celebração do grande momento da independência que convoca, através da dor da perda, aos que morreram na luta.

Junto ao realismo, por outro lado, a literatura fantástica aparece como depositária de uma preocupação social que a singulariza perante as outras linguagens. Enquanto se reivindica a linha social como tradição nas letras cubanas, o fantástico aparece como a lente que distorce a transparência do quotidiano utópico. “Un verdadero fabulista moderno no puede pedir más: tiene los temas en medio de la calle”, comenta o crítico Ambrosio Fomet na apresentação dos jovens contistas. A via pública é o lugar onde o povo interage, e de onde os passageiros do ônibus poético de Fayad Jamis observam as mudanças e as contradições; é o espaço público, mas também o pórtico de acesso aos temas que a epifania revolucionária oferece à literatura. Esta maneira pública de apresentar o fantástico convoca o escritor a subscrever uma transparência que dessemantiza um gênero caracterizado por camuflar, inverter e desarticular a ordem do real.

A imagem do escritor dada pela revista e anunciada pelo editorial é a do “escritor soldado da pátria que avança para o futuro”. Ser escritor, sugere-se no editorial, não é uma profissão, mas um divertimento, algo supérfluo para a revolução. Todavia, nas respostas a uma pesquisa feita pela revista, e publicadas nesse mesmo número, dos escritores interpelados preferia a maioria continuar sendo apenas soldados simbólicos e escrever sobre a revolução, a se transformar em soldados reais, justamente como aqueles que eles colocavam nos seus romances<sup>18</sup>.

Este recorte da nova literatura foi elaborado com obras escritas antes de 1959 que haviam permanecido guardadas por falta de editores, e também com outras mais recentes, escritas pelos jovens autores “en el tiempo que les dejaba libre sus actividades en el proceso revolucionario”. Como o guerrilheiro em campanha, que no descanso depois da batalha escreve em um caderno sua memória heróica, na nova literatura o escritor também é o cidadão que no final da jornada quotidiana tira um descanso para registrar, com saudável fadiga, a construção da nova sociedade: a prioridade do escritor não é a obra literária (individual) e sim a obra da revolução (coletiva). O recorte que *Casa* prepara não garante, contudo, a perdurabilidade desta literatura.

---

<sup>18</sup> Os escritores entrevistados são: Humberto Arenal, Calvert Casey, Abelardo Piñero, Rogelio Llopis, Luis Agüero, Miguel Barnet, Luis Marre, Edmundo Desnoes, Noel Navarro, Lisandro Otero, José Lorenzo Fuentes, Roberto Fernández Retamar, Jaime Sarusky. “Entrevistas”, pp. 139-149. O questionário que estes autores respondem é: 1) ¿En qué sentido la Revolución ha afectado su concepto de la literatura? 2) ¿Qué significa para usted el realismo? 3) ¿En qué temas ve mayor posibilidad? 4) ¿Cree que en la Revolución se mantiene la lucha de generaciones? 5) ¿Cuál es la función del escritor en la Revolución? 6) ¿Qué relación existe para usted entre la cultura cubana y la del resto de los países de Latinoamérica? 7) ¿Qué autores de este siglo le interesan más?

A avaliação sobre o trabalho dos jovens contistas, assinada por Ambrosio Fonet, sustenta-se sobre uma série de acoplamentos antitéticos: literatura “de ambiente nacional” *versus* literatura “desarraigada”; qualidade literária individual *versus* “calidad de conjunto”. As letras da nação são igualadas ao lar que protege a grande família revolucionária; o espaço é a Casa, e essa casa é a revista que delimita a efervescência do presente revolucionário do fora alienado; também é uma sentença moral, a exclusão dos que dirigem seu olhar para um exterior que os arranca de vez do interior revolucionário. O que desativa a eficácia desta percepção binária e redutora da literatura é, em primeiro lugar, o próprio material que analisa, e em seguida, a necessidade de exhibir em todo momento a filiação ideológica dos autores. A posição poética e política destes escritores dentro do campo intelectual está dirigida a marcar justamente a diferença geracional entre o antes da “cultura oficial” e o depois da “cultura revolucionária”, emblematizada pela estética do grupo de *Orígenes*. A corrupção, a frustração política e a invasão do mundo do consumo compõem o cenário pré-revolucionário diante do qual a literatura se retrai, enquanto *Orígenes* havia tentado recentralizar a cubanidade através de um eixo teleológico. Esta é a cenografia sobre a qual os jovens escritores gesticulam contra os origenistas, no pós-revolucionário, e é também o marco que anuncia o surgimento de uma nova literatura. Para esta nova crítica, das gerações anteriores a 1959 sobrevivem apenas os escritores cuja trajetória política os aproxima do fulgor revolucionário; dos origenistas sobrevive o exemplo ético, o fato de se haver criado uma obra transcendente dentro de um contexto político adverso. Trata-se de um discurso em que o político é utilizado como valor crítico e *tabula rasa* do literário; as avaliações se centram mais na relação dos escritores com o contexto sócio-histórico, do que com o contexto ideoestético; como se a qualidade da obra literária dependesse, em primeira instância, de acontecimentos externos à sua própria constituição.

Como pode ser lido na citação da nota editorial, na tentativa por formalizar este primeiro lustro de produção literária na Cuba revolucionária, *Casa* introduz e legitima as mudanças deste “nuevo movimiento literario” através de três perguntas que previamente pressupõem um consenso ideológico nas respostas. Tanto na avaliação de Fonet sobre o conto, quanto nas notas de José Triana sobre poesia, ou no texto de Luis Agüero sobre o romance, a revolução aparece como o sujeito que desloca o eixo do literário do estritamente estético para o político<sup>19</sup>. A revolução é a voz através da qual se expressam os jovens escritores; seu registro é

---

<sup>19</sup> Ambrosio Fonet, “El cuento”, pp. 3-10; José Triana, “La poesía actual”, pp. 34-48; Luis Agüero, “La novela”, pp. 60-67.

o do ventríloquo; e suas possibilidades de expressão, que se apresentam como ilimitadas, mantêm o saldo de todo um quinquênio num nível de notável baixa qualidade. A seleção de textos realizada por estes apresentadores das novas instâncias discursivas inclui principalmente obras de temática revolucionária. Os capítulos de romances escolhidos por Agüero, por exemplo, funcionam como amostras da capacidade de leitura da circunstância histórica, que em apenas cinco anos os escritores cubanos haviam desenvolvido, mostrando também qual a direção seguida por esse olhar: o olho do escritor é a metáfora de um gigantesco panóptico revolucionário que recorta, resenha e escreve o esforço mancomunado de toda uma sociedade a caminho da utopia. Assim, os protagonistas dos romances apresentados são o artista de origem humilde que antes de 1959 tenta se fazer um caminho “en un mundo que lo niega”, o escritor de origem burguesa que se entrega à luta revolucionária, os operários que lutam por reivindicações, o burguês decadente.

Este número dedicado à nova literatura cubana é o registro de uma transação: a revolução é o grande mecenas de qualquer zona da arte e da literatura que lhe construa uma imagem de verdade, heroísmo e justiça; o escritor haverá de se converter em algo mais do que um soldado das letras, e no plano das idéias haverá de combater contra os detratores políticos e estéticos do discurso literário revolucionário.



## A biblioteca insular de *Mundo Nuevo*

Quando se afirma que *Mundo Nuevo* é uma revista de autores (Mudrovic, 1997), haveria que se pensar não só em uma lista de nomes já familiares, mas também na forma com que essa definição se dá na revista. Esses autores publicam ensaios, contos ou romances? São os gêneros que eles cultivam os que tornam visíveis seus nomes? O que os põe em relevo, em primeira instância, é o espaço da revista, e dentro dele, o lugar que ocupa a entrevista como gênero. A forma adotada por *Mundo Nuevo* para promover seus autores não podia ser mais visível. O enorme espaço que seu primeiro diretor concede a esses diálogos (eles têm uma média de vinte páginas) explica-os como sendo um lugar de transação, mas também um lugar de onde realizar um propósito duplo: os escritores asseguram o sucesso da revista, e ela lhes oferece certas garantias críticas, já que os romancistas compartilham com Rodríguez Monegal preocupações que superam a areia movediça dos temas políticos.

Só pelo fato de surgir cinco anos depois de *Casa*, quando o campo intelectual da esquerda latino-americana encontrava-se consolidado, *Mundo Nuevo* deverá “provar” que merecia existir ou, melhor, coexistir com a hegemonia da esquerda, e para consegui-lo, seu melhor recurso são os escritores que produzem a grande literatura do momento. Do ponto de vista político, a revista não pode concorrer com a esquerda, que havia criado uma linguagem de domínio internacional, uma linguagem cheia de símbolos consagrados. Esta euforia da retórica política, esta fascinação pelos temas da realidade revolucionária deixaram-lhe o caminho livre para controlar então um outro tipo de discurso, no qual a América Latina não é feita de bravos gestos, mas de palavras. Diante da iridescência dos conflitos políticos, a ficção aparece para apresentar uma herança, uma consciência, um conhecimento e um lugar conquistado.

Grande parte da inserção da literatura cubana na transformação do cânone literário latino-americano da década de sessenta é garantida pelo recorte literário que Rodríguez Monegal faz em *Mundo Nuevo*, seguindo uma política editorial centrada na apresentação, avaliação e promoção das figuras e obras mais representativas do novo romance, sempre que estivessem dispostos a colaborar com uma empresa que desde o princípio havia sido estigmatizada pelos seus vínculos institucionais. Na polêmica correspondência trocada com Fernández Retamar, o diretor de *Mundo Nuevo* havia expressado ao cubano o propósito de incluir colaborações da ilha<sup>20</sup>. Seu maior interesse literário se encontrava na narrativa, nas

---

<sup>20</sup> Carta de ERM a RFR, 29 de dezembro de 1965.

obras e autores afins com a linguagem de renovação estética que a revista viria a promover durante os primeiros dois anos. A partir de 1968, a correlação de forças que até então havia favorecido a política cultural da revolução cubana, principalmente com a participação multitudinária dos intelectuais no Congresso Cultural de Havana, começa a se modificar depois que os conflitos de alguns escritores cubanos com o poder político repercutem no âmbito internacional, modificando tanto o discurso de *Casa* quanto o de *Mundo Nuevo*, assim como a imagem literária anteriormente construída por Rodríguez Monegal. As tensões ideológicas da guerra fria cultural, entre os intelectuais engajados com a revolução e os intelectuais liberais, são o pano de fundo que em grande medida motivou a presença dos escritores cubanos na revista do ILARI.

Distintamente dos argentinos, dos uruguaios e dos colombianos, os cubanos exilados não haviam feito a opção pelo exílio temporário, mesmo que voluntária, mas se encontravam diante da impossibilidade do retorno ou do diálogo com seus compatriotas radicados na ilha; o fato de não participar na construção do socialismo e de não colocar a escrita a serviço da revolução os havia transformado em “agentes do inimigo”, pagos pelo “ouro do império”, segundo a gíria panfletária em uso. Desacreditados do ponto de vista político, eles encontram em *Mundo Nuevo* o espaço através do qual podem se tornar visíveis internacionalmente, adotando assim a plataforma ideo-estética da centralidade literária e da assepsia política. Dois cubanos exilados –Severo Sarduy e Guillermo Cabrera Infante-, mais outros dois que viviam na ilha –José Lezama Lima e Reinaldo Arenas-, que mesmo tendo suas obras publicadas em Cuba ocupavam uma posição marginal dentro do campo intelectual cubano controlado pelas instituições culturais, passaram a ocupar um lugar central dentro da revista. Apesar de se tratar de autores reconhecidos ou premiados dentro de Cuba, sua produção literária não se encaixava dentro das tentativas oficiais de criar uma poética revolucionária. Quando *Mundo Nuevo* nasce em julho de 1966, Cabrera Infante e Sarduy já residiam em Londres e Paris, respectivamente; eles haviam encontrado no exílio um entorno diferente para desenvolver a escritura, longe da pressão social do compromisso revolucionário, embora a identificação com Cuba era “el salvoconducto del ambiente artístico e intelectual hispanoamericano” (González Echevarría, 1987: 50). Entretanto, Sarduy havia chegado a Paris com uma bolsa de estudos, havia conhecido Roland Barthes, e havia começado a colaborar com *Tel Quel*. Apesar de ele não se pronunciar politicamente em favor ou contra a revolução cubana, a partir do momento em que seu nome é vinculado a *Mundo Nuevo*, o fato de não ter voltado à ilha o transformou num “traidor” aos olhos das autoridades cubanas. Cabrera Infante, por sua parte, havia trabalhado

como Adido Cultural do governo revolucionário na embaixada cubana em Bruxelas entre 1962 e 1963, e logo após um intervalo em Havana, que ele narra como forçado e tortuoso, viaja primeiro a Espanha e depois a Londres, onde se instala definitivamente.

A partir do surgimento de *Mundo Nuevo* e durante toda sua primeira fase, Severo Sarduy foi um dos mais assíduos colaboradores<sup>21</sup>, enquanto Cabrera Infante atuou como correspondente da revista em Londres<sup>22</sup>. Eles publicaram fragmentos de romances, ensaios, resenhas e artigos críticos. Existe uma colaboração entre os romancistas e o crítico que acontece por meio da apresentação e comentário da produção letrada mais recente destes autores, em diálogos com o próprio Rodríguez Monegal; “Las estructuras de la narración” (Sarduy, MN, 2) e “Las fuentes de la narración” (Cabrera Infante, MN, 25). O próprio título destes diálogos sugere que os eixos que os organizam: a sintaxe narrativa e a renovação da linguagem literária através do uso de outras linguagens, como a cinematográfica, a fala popular, que é uma das zonas mais exploradas por ambos os autores. Os capítulos inéditos de obras em preparação ou em processo editorial (fragmentos de *De donde son los cantantes* e de *Três tristes tigres* se constituem em suportes para a discussão das mudanças estéticas, com o qual a revista se coloca à vanguarda no plano editorial). Estes textos são dados a conhecer num momento em que, dentro de Cuba, as instituições estimulavam a produção de obras que tomassem a revolução como marco, concretizando assim tanto os temores quanto os avisos, dados aos intelectuais por Fidel Castro nas “Palavras aos Intelectuais”.

*De donde son los cantantes* é uma aposta editorial e uma certeza crítica de Rodríguez Monegal, mas também a defesa pessoal e institucional de um modelo estético, oposto à tentativa cubana de criar uma poética que mostrasse a realidade da revolução como a realização de uma utopia. O capítulo publicado em *Mundo Nuevo* intitula-se “Junto al Río de Cenizas de Rosa” (MN, 5, nov, 1966), aquele em que Sarduy reivindica o elemento chinês como formador da cubanidade, como um dos cordões umbilicais de um modelo genealógico que também integra a herança africana e a ibérica. Nesse sentido, a “cubania” de Sarduy é desautorizada

<sup>21</sup> Colaboração de Severo Sarduy em *Mundo Nuevo*: “De la pintura de objetos a los objetos que pintan” (n. 1, julho de 1966, pp. 60-65); “Sobre Góngora: La metáfora al cuadrado” (n. 6, dezembro de 1966, pp. 84-86); “Nuestro Rubén Darío” (n. 7, janeiro de 1967, pp. 33-46); “Textos libres y textos planos” (n. 8, fevereiro de 1967, p. 38); “Del Ying al Yang (Sobre Sade, Bataille, Marmoir, Cortázar y Elizondo)” (n. 13, julho de 1967, pp. 4-14); “Un fetiche de cachemira” (n. 18, dezembro de 1967, pp. 87-91); “Escritura / Travestismo” (n. 20, fevereiro de 1968, pp. 72-74); “Dispersión / falsas notas” (n. 24, junho de 1968, pp. 5-17); “Estructuras primarias” (n. 25, julho de 1968, pp. 81-83). Estas colaborações posteriormente integraram o volume *Escrito sobre un cuerpo*.

<sup>22</sup> Colaboração de Cabrera Infante desde Londres: “Centenario en el espejo” [sobre Lewis Carroll], n. 13, julho de 1967, pp. 62-66; “Desde el Swinging London” [sobre variados assuntos da cultura pop de atualidade], n. 14, agosto de 1967, pp. 45-53; “Una inocente pornógrafa” [sobre sexo e erotismo nos folhetins de Corín Tellado], n. 16, outubro de 1967, pp. 79-86; “Otro inocente pornógrafo”, n. 20, fevereiro de 1968, pp. 51-54.

pelos críticos cubanos da oficialidade revolucionária, que o acusam de afrancesado por tratar o tema da identidade utilizando a influência do *nouveau roman* e do estruturalismo. Neste romance a escritura é, porém, mais uma reescritura do nacional que subverte a linguagem por meio do uso de técnicas narrativas originais. A partir do exterior, *De donde son los cantantes* recupera uma linguagem que se fazia invisível no espaço cubano diante da força da propaganda política. No nível discursivo, contrasta com a palavra panfletária, cuja hegemonia se estendia além das fronteiras da política local para ganhar força e espaços de consagração no movimento de aproximação entre os intelectuais de esquerda e o poder. De certa forma, este romance nega os antagonismos ideológicos que *Casa de las Américas* vislumbrava no enfrentamento entre o elemento nacional visto como raiz, e o estrangeiro, visto como desarraigamento. Sarduy escreve no exílio parisiense, que desde o século XIX havia sido para América Latina o lugar de recuperação da autonomia intelectual. Sua função, segundo Pierre Rivas, é o “enraizamiento en el *ethos* nacional” (Rivas, 1993: 101)<sup>23</sup>. Tematicamente é um romance atravessado pelos eixos da política e da identidade; é a reação do “ser cubano” ameaçado por uma nova ordem, de modo que a paródia aflora em Sarduy quando ele se distancia da realidade cubana. Desse modo, ele inverte a ordem das relações e se apropria da política para submetê-la à tirania do irreal, dentro do qual não pode existir mais do que como paródia. Isto é, subordina a necessidade política à liberdade estética. Este é um ato de autonomia intelectual e ao mesmo tempo um ato de posicionamento tanto político quanto estético dentro do campo literário cubano e internacional.

Uma versão de *Tres tristes tigres*, por outra parte, havia obtido o prêmio Biblioteca Breve, ainda que em maio de 1967<sup>24</sup>, quando alguns fragmentos são publicados por Rodríguez Monegal, o romance não havia aparecido em forma de livro. Posteriormente, em julho de 1968, no último número de *Mundo Nuevo* preparado pelo crítico uruguaio, publica-se a entrevista “Las fuentes de la narración”, e um trecho do relato “Delito por bailar el chachachá”, no qual

---

<sup>23</sup> Na conferência “Paris como Capital Literária da América Latina”, Rivas analisa a questão da emergência literária da América Latina em relação a Paris, através da interação legitimadora que se dá entre ambos os espaços –de um lado, a Cidade Luz legitima a literatura periférica que quer romper com a influência espanhola, de outro lado, através da literatura, a América Latina também legitima o espaço centralizador. Isto significa que Sarduy nega no seu romance a leitura tradicional sobre o ser nacional e coloca em circulação o local, dentro do cânone da literatura pós-moderna. A música cubana, as frutas tropicais, a gestualidade, as formas de expressão, os objetos típicos e os ambientes, a temperatura (o calor), as tradições culturais das raças que conformam o “ajiaco” nacional, são eles alguns dos elementos que transitam do plástico ao narrativo. Não obstante, cabe lembrar que para os escritores cubanos o contato com a modernidade aconteceu basicamente através do exílio nos Estados Unidos, como bem analisou Julio Ramos em *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1989.

<sup>24</sup> “Sic transit Gloria Pérez”; “The Santa Fe Trail”; “Apocalipsia en el país de la maravilla”; “La muerte viene hacia el delator”; pp. 28-37.

Cabrera Infante mostra tanto sua suspicácia diante do lado “oculto” da moralidade revolucionária, encarnada na figura de Alfredo Guevara, amigo pessoal de Fidel Castro e responsável pela censura do documentário “PM”, que em 1961 precipitou o fechamento de *Lunes de Revolución*.

Em março de 1968, a revista apresenta um fragmento do romance de Reinaldo Arenas, *Celestino antes del Alba*, que em 1965 havia obtido menção no concurso literário da UNEAC. Ainda em 1968 ele seria traduzido e publicado por Éditions du Seuil sem o conhecimento da burocracia cultural cubana, fato que colocou Arenas em sérias dificuldades políticas. *Mundo Nuevo* celebra a aparição deste romance como “una de las novelas más originales que se ha publicado en Cuba estos últimos años”, estabelecendo assim uma clara separação entre os jovens narradores, que dentro da ilha ocupavam cargos burocráticos e escreviam obras que não chegaram a ser bem acolhidas ou sequer conhecidas pela crítica estrangeira. Justo numa época em que em Cuba se exaltavam as obras e as conquistas da revolução, em que se reivindicava o camponês como força de vanguarda e exibiam-se os avanços na agricultura e na indústria açucareira, Arenas apresenta um livro em que o universo rural aparece exorcizado em passagens ao mesmo tempo cruéis e poéticas; trata-se de um mundo anterior e alheio ao tempo épico exaltado pela revolução. Para Rodríguez Monegal, o valor principal deste romance está na superação do anedótico e do regional, através das técnicas de montagem utilizadas por Arenas “para dar simultaneamente todos los niveles de una realidad alucinada que no reconoce las fronteras del tiempo o del espacio, que trasciende lo natural como lo sobrenatural, y que se apoya en definitiva sobre una única textura concreta y continua: la del lenguaje” (MN, 21: 33).

O outro autor que *Mundo Nuevo* recupera e incorpora ao *boom* do romance nesta primeira fase é o originista José Lezama Lima. Em junho de 1968, no penúltimo número editado por Rodríguez Monegal, a revista lhe faz uma homenagem e reproduz alguns dos seus textos narrativos e poéticos<sup>25</sup>. Através do editorial “Un creador singular”, o crítico reconhece a transcendência tardia que o autor de *Paradiso* teve no contexto literário internacional, ao mesmo tempo que brinda um suporte crítico que corrigisse as interpretações superficiais da obra. Para isto, além do ensaio “*Paradiso* en su contexto” a revista reproduz também uma entrevista a Lezama realizada em Cuba pelo escritor Armando Alvarez Bravo, em que o fundador de *Orígenes* explica de maneira sucinta seu “sistema poético”, assim como um

---

<sup>25</sup>Severo Sarduy, *comp.*, “Homenaje a José Lezama Lima”, *Mundo Nuevo*, n. 24, junho de 1968: “Dispersión / falsas notas”, pp. 5-17; José Lezama Lima, “El coche musical”, pp. 18-20; “El patio morado”, “Juego de las decapitaciones”, pp. 21-32; Armando Alvarez Bravo, “Conversación con Lezama Lima”, pp. 33-39; Emir Rodríguez Monegal, “*Paradiso* en su contexto”, pp. 40-44.

conjunto de opiniões críticas que dão conta da variedade e riqueza do universo estético lezamiano. “Hablar de los errores de Lezama –aunque sea para decir que no tienen importancia” –escreveu Sarduy nessa homenagem- “es ya no haberlo leído. Si su Historia, su Arqueología, su Estética son delirantes, si su latín es irrisorio, si su francés parece la pesadilla de un tipógrafo marsellés y para su alemán se agotan en vano los diccionarios, es porque en la página lezamesca la que cuenta no es la veracidad –en el sentido de identidad como algo no verbal- de la palabra, sino su presencia dialógica, su espejo” (MN, 24: 5-6).

Com este recorte de autores, encerra-se a fase de *Mundo Nuevo* em que Rodríguez Monegal criou uma imagem letrada da América Latina, cujo foco estético (especificamente a valorização da linguagem e das técnicas narrativas), se constituiu na base para a reivindicação da autonomia literária, em detrimento da predominância de formas discursivas que defendiam e estimulavam a norma do compromisso revolucionário. Se ela é hoje considerada uma revista que faz parte da história literária e intelectual latino-americana, no seu momento contribuiu para a atualização do cânone do romance, apesar da forma negativa com que a imagem de publicação “independente” havia sido projetada a partir de Cuba, fundamentalmente através de *Casa*. Ao incluir estes autores cubanos no novo cânone literário latino-americano, Rodríguez Monegal integra à literatura cubana justamente aquelas obras que a política cultural oficial da ilha havia deixado fora de outro cânone, o revolucionário.

Absolutamente todos os autores cubanos que aparecem em *Mundo Nuevo* são hoje considerados em Cuba grandes estrelas literárias, estrelas de uma constelação que no seu momento de maior auge e tensão viram-se atenuadas pela força de um discurso que exigia do artista o melhor das suas energias em prol de uma causa política. Isto não significa, porém, que os livros de Arenas ou Cabrera Infante sejam publicados na ilha: os críticos, professores universitários e leitores têm acesso a toda esta produção graças às edições estrangeiras que circulam no país. A partir de uma perspectiva oficial, eles continuam a ser valorados negativamente em virtude de seu posicionamento político e não do enriquecimento que eles significam para a literatura. Embora grande parte da obra poética de Lezama Lima tenha sido produzida e publicada antes de 1959, deve-se lembrar que foi graças a *Paradiso*, lançado em 1966 em Havana, que Lezama alcançaria visibilidade internacional como um dos autores do *boom* do romance hispano-americano. Em 1967, a União de Escritores (UNEAC) também premiaria com uma menção o romance de Reinaldo Arenas, *Celestino antes del Alba*. Finalmente, em 1995, a editora Letras Cubanas anunciou a publicação de *De donde son los cantantes*, inscrevendo esse discreto gesto de abertura dentro da homenagem que nesse mesmo

ano Casa de las Américas prestara a Sarduy<sup>26</sup>. Diz-se “discreto”, porque depois de três décadas de silêncio editorial e de ataques à obra de Sarduy, ele é um autor completamente desconhecido do público cubano; a leitura dos seus livros (também limitada) restringe-se ao meio intelectual, dentro do qual é considerado um autor “importante” pela sua contribuição teórica sobre o neobarroco e sobre a cubanidade, embora de difícil acesso pelo seu modo de escrever.

Se nesta primeira etapa o recorte da literatura cubana, feito por *Mundo Nuevo*, centra-se na narrativa e na promoção dos autores do *boom*, na segunda época eles não colaboram com o novo diretor, Horacio Daniel Rodríguez. A narrativa cubana desaparece para dar lugar à poesia e a polémicas político-culturais. Em Cuba, a produção poética aceita como legítima era a que se encaixava nos moldes do realismo social e revolucionário, afastando do espaço público os jovens que haviam seguido uma vertente ligada ao existencialismo, oposta ao coloquialismo e à poesia panfletária, como ocorreu com uma parte dos poetas reunidos em torno das edições El Puente. José Mario Rodríguez havia sido um dos organizadores destas edições, e protagonista do assédio policial que terminaria com seu encarceramento. Em *Mundo Nuevo*, este poeta aparece como a voz principal que narra esses fatos e os articula como um “caso”, a partir de diferentes perspectivas e gêneros: o testemunho pessoal, o relato ficcional e o ensaio crítico<sup>27</sup>. Nos dois primeiros, narra os acontecimentos que o levariam até as tristemente célebres Unidades Militares de Apoio à Produção (UMAP) -uma espécie de campo de trabalhos forçados para “reabilitar” indivíduos que não cumprissem, do ponto de vista social ou moral, com os parâmetros estabelecidos na nova ordem revolucionária. No terceiro texto, “Novíssima poesia cubana”, José Mario traça a história poética de El Puente, sua configuração como grupo e os principais traços da poesia dos seus integrantes. Sua avaliação centra-se na antologia *Novísima poesía cubana*, a partir da qual estabelece a posição do grupo, ou de alguns dos seus membros, dentro do campo cultural cubano dos sessenta.

As colaborações relacionadas com El Puente aparecem em *Mundo Nuevo* durante todo o ano 1969, alguns meses depois de José Mario conseguir abandonar a ilha, e sobretudo anos depois que os acontecimentos narrados tivessem ocorrido. Trata-se de um “caso” que se apresenta internacionalmente quando a ofensiva revolucionária haviase radicalizado, e o

---

<sup>26</sup> O “Coloquio Severo Sarduy” foi organizado por Desiderio Navarro e Irlemar Chiampi em 1996. Em 1997 teve lugar na Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) um encontro sobre a revista *Ciclón*, da qual Sarduy foi colaborador. Destes eventos, a revista *Unión* publicou alguns textos de e sobre o autor de *Colibrí*: Severo Sarduy, “Pido la canonización de Virgilio Piñera”, n. 25, outubro-dezembro de 1996, p. 15; “Artificios y reflexiones” (textos publicados em jornais cubanos entre 1953 e 1959, n. 28, julho-setembro de 1997, pp. 7-10; Pedro de Jesús López, “Los estereotipos en Sarduy”, n. 28, julho-setembro de 1997, pp. 37-39.

<sup>27</sup> José Mario, “Allen Ginsberg en La Habana”, n. 34, abr, 1969, pp. 48-54; “El Stadium”, n. 36, junho de 1969, pp. 46-52; “Novísima poesía cubana”, n. 38, agosto de 1969, pp. 63-73.

fechamento das edições *El Puente* é visto mais como revisão do que como denúncia, pois a opinião pública já não poderia intervir para modificar ou pelo menos se posicionar politicamente diante desses fatos. Além do mais, este é o momento em que a política cultural da revolução começa a ser questionada, depois da polêmica desatada a partir de *Fuera del juego*, de Padilla, e também depois das declarações dadas por Cabrera Infante ao diário argentino *Primera Plana*<sup>28</sup>. Assim, as revelações sobre *El Puente* chegam para reforçar a imagem repressiva da revolução, suas fobias antiintelectuais e homossexuais, num momento de alta polarização do campo intelectual. As colaborações de José Mario em *Mundo Nuevo* contam-se entre os poucos materiais que, no momento, documentaram a censura do grupo e recolheram, numa cuidadosa seleção, poemas dos seus integrantes mais representativos, como Dolores Prida, Mercedes Cortázar, Delfin Prats ou José Mario.

A esta apresentação de *El Puente*, *Mundo Nuevo* acrescenta os artigos do também exilado Fausto Masó, antigo secretário de redação de *Casa* nos primeiros anos da sua fundação. Seus artigos se inscrevem no que se relacionou anteriormente como polémicas político-culturais, pelo caráter crítico das análises e pela maneira como foram rebatidos nas mesmas páginas de *Mundo Nuevo*. No artigo “Literatura y revolución en Cuba” (MN, 32: 50-54), Masó se detém na análise da separação existente entre o projeto revolucionário e a literatura, assim como as tentativas de articular esta última o dito projeto de forma programática, redundando em obras de pouca qualidade estética. “Los mejores escritores”, comenta Masó, “siguen mirando nostálgicamente el pasado, como si rechazasen en literatura lo que aprueban en política o no supiesen cómo reflejar creativamente el ambicioso proyecto de edificar un hombre nuevo, sin caer en la propaganda ramplona o en el panfleto” (MN, 52: 50).<sup>29</sup>

Em aberta ofensiva contra a política cultural cubana, no mesmo número de *Mundo Nuevo* aparece um artigo que comenta a análise de Masó, firmado com as iniciais I.S., “Cuba: ¿Fin de una tregua?” (MN, 52: 80-84). Nele, faz uma crítica ao engajamento do escritor na revolução, mostrando como a política oficial pôs a literatura ao seu exclusivo serviço, através de documentos e discursos publicados em Cuba. Os fragmentos tirados de *Granma*, jornal oficial do Partido Comunista, ou de *Verde Olivo*, revista das Forças Armadas Revolucionárias

---

<sup>28</sup> *Primera Plana*, Buenos Aires, 30 de julho de 1968.

<sup>29</sup> No artigo “Cuba y su literatura”, Filiberto Díaz responde a Fausto Masó, e rebate as críticas que o antigo redator de *Casa* faz sobre as tensões criadas na relação entre os intelectuais e a revolução, ao hipostasiar a transcendência das próprias tensões e omitir os momentos em que elas foram mais visíveis. n. 39-40, setembro-outubro de 1969, pp. 83-86. A esta polémica soma-se o a resposta de Federico Hasse, “Filiberto o el último compilador”, n. 46, abril de 1970, pp. 63-74.



(FAR), são reproduzidos para denunciar e ao mesmo tempo provar o auge do dogmatismo e da intolerância:

Fue característica general que todas las obras presentadas, absolutamente todas, tenían un contenido revolucionario. Es arte de combate [...] En contraste con esto, hemos visto con demasiada frecuencia cómo algunos escritores –y otros que realmente no lo son, pero se presentan como tales- se dejan ganar por el efectismo, por el sensacionalismo, por corrientes extrañas a nuestra tradición y a nuestra cultura, y surgen con frecuencia de sus manos obras blandengas, sin sentido, cuando no abiertamente pornográficas o contrarrevolucionarias.<sup>30</sup>

A apresentação da literatura cubana na primeira fase de *Mundo Nuevo* atende basicamente ao significado estético, inserindo os escritores no campo literário internacional e criando-lhes uma imagem liberal de engajamento literário. A segunda fase apresenta uma visão política da literatura criada pelos próprios cubanos, que através da revista conseguem se projetar como opositores e vítimas do sistema revolucionário.

Em ambas as etapas, *Mundo Nuevo* apresenta o reverso de um projeto que aspirava a criar uma poética revolucionária, cujos representantes de *Casa* estiveram excluídos não só das páginas da revista, mas também do cânone literário latino-americano.

---

<sup>30</sup> *Granma*, Havana, 17 de novembro de 1968.

## Parte V. Leituras do boom: *Casa e Mundo Nuevo*

“¿No ha sido una inmadurez de parte nuestra el haber creado una plataforma gigantesca para media docena de narradores? ¿Tienen ellos el valor que se les concede?”\*

### Uma *Casa* para o novo romance

#### *Ideologia*

Se voltarmos à entrevista de Jaime Sarusky com a presidenta da Casa de las Américas, encontraremos uma visão da literatura como mercadoria, em que a moralidade militante limita a representatividade dos temas e das linguagens estéticas, ao interpretar o sucesso de autores e obras como o resultado de um pacto com o capital, que os obrigaria a fazer concessões artísticas. Para combater as tentações do mercado, Haydée exibe um modelo de escritor moralmente intransigente, capaz de administrar os modos de acesso ao estrelato literário:

Hay escritores de una gran honestidad que no se entregan a la presionante comercialización que existe y no son capaces de escribir un capítulo pornográfico para que su novela tenga más venta. Dicen lo que tienen que decir, pero no hacen concesiones a ese tipo de comercialización. La vida del escritor en nuestro continente es muy dura. Escritores de una gran calidad, como Mario Benedetti, han logrado imponerse; pocos escritores tienen su obra, y sin embargo todavía Benedetti no puede vivir de sus derechos de autor.<sup>1</sup>

Suas palavras também propõem um pacto entre o escritor e a ideologia da revolução cubana. Esta, ao sancionar linguagens e temas que se distanciam do político, deixa os escritores diante da opção de fazer concessões não somente artísticas, mas também ideológicas. É este

---

\* “Benedetti en *Cormorán*”, *Casa de las Américas*, n. 61, julho-agosto de 1970, “Al pie de la letra”, p. 190. Resenha do colóquio entre Enrique Lihn, Mario Benedetti e Germán Marín publicado em *Cormorán* (n. 5, janeiro de 1970). A citação é de Enrique Lihn.

<sup>1</sup> Jaime Sarusky, “Casa es nuestra América, nuestra cultura, nuestra revolución. Habla Haydée Santamaría”, *Casa de las Américas*, a. 29, n. 171, novembro-dezembro, 1988, pp. 4-15.

juízo, essencialmente político que começou a predominar na discussão sobre as particularidades inerentes aos processos literários, ao apreciá-los como síntese da correspondência “natural” entre consciência política e sucesso editorial. Para Haydée Santamaría, Benedetti representa esse escritor engajado, que parece sustentar sua credibilidade artística sobre uma percepção cumulativa e histórica que consegue quando evoca a obra como conjunto, como biografia; como se a qualidade fosse imanente à quantidade. “A obra”, enquanto metáfora positiva de uma experiência místico-revolucionária, faz do escritor um indivíduo que se doa à coletividade. Sobre esta lógica repousa, para a dirigente cubana, o verdadeiro valor de um escritor. De seu comentário infere-se também que sua apreciação sobre o funcionamento da indústria editorial no capitalismo é própria de quem não pertence à esfera artística, e sua linguagem é principalmente sócio-econômica, fortemente marcada pela terminologia revolucionária-antiimperialista. Assim, quando se refere ao literário, não só demonstra um desentendimento ostensível acerca de seu funcionamento, mas também uma inclinação para censurar o tratamento de temas erótico-sexuais, cujos atributos se encontram ausentes da dimensão humana do herói revolucionário, em que o olhar do guerrilheiro sobre o próprio corpo remete à morte e ao sacrifício. Isto permitiria pensar que, a partir da revista, “o pornográfico” se comporta como uma segunda metáfora, negativa, da estética revolucionária traçada pelos líderes políticos.

Para a ex “moncadista”,<sup>2</sup> Benedetti seria além disso uma espécie de guerrilheiro das letras entregue à realização da obra da revolução. Entretanto, o fato de relacionar o sexo (a prostituição) com o sucesso editorial (a indústria que oprime e envilece) se converte, na boca da presidenta da Casa, num contrato moral. Conotar negativamente a sexualidade através de um termo que implica uma transação mercantil para negar as qualidades dos escritores já não mais engajados, aparece como a consequência, também natural, de uma seleção prévia de temas que, ainda que não garantissem uma publicidade imediata, a longo prazo dariam aos escritores a oportunidade de ser reconhecidos pelo conjunto da obra. De maneira talvez um pouco ingênua, Haydée propõe Benedetti como o intelectual que se sacrificou, que renunciou às (in)satisfações do mercado em troca de apoio incondicional à revolução cubana. Não escrever para o inimigo, não entregar-lhe os defeitos da realidade revolucionária, converteu-se em um dos princípios éticos que haveria de reger o trabalho do escritor. Com isto, o interesse e o valor dos temas parecem instaurar certa proporcionalidade entre o ser e o dever ser.

---

<sup>2</sup> Que pertence ao grupo armado que assaltou o quartel Moncada (Santiago de Cuba) junto com Fidel Castro, em 26 de julho de 1953.

A partir de 1969, a revista começa a desenvolver os tópicos da alienação do escritor independente e da literatura como mercadoria, em textos que poderíamos considerar programáticos dentro do contexto em que surgiram. O primeiro é a Declaração da segunda reunião do Comitê de colaboração (CA, 53:[3-6]), e o segundo, a mesa-redonda “El intelectual y la sociedad” (CA, 56: 7-48), organizada por vários integrantes do Comitê. Trata-se de pronunciamentos orais e coletivos pensados para sua publicação, e dirigidos a um público intelectual de esquerda. Tais textos manifestam a persistência com que a revista tenta elaborar uma política latino-americana de compromisso revolucionário para assegurar, em momentos de alta tensão, a liderança política.

Este reforço axiológico e doxológico que *Casa* leva a cabo através de seus pronunciamentos articula-se como resposta às críticas e tensões geradas pela polêmica em torno de *Fuera del juego* (1968), assim como a outros fatos de menor impacto fora do âmbito havaneiro<sup>3</sup>. A repercussão francesa do caso teria como protagonista Julio Cortázar, que ao longo dos três anos seguintes se depararia com não poucas torpezas –e surpresas. Cortázar, assinante da Declaração que instituiu o compromisso com a revolução como a verdadeira prioridade do escritor, não tardaria em ter que negociar através dos afetos pessoais (sua correspondência com Fernández Retamar assim o prova) a confiança que os cubanos tinham nos seus sentimentos para com a revolução. A liberdade com que Cortázar comentou em Paris as tribulações de Padilla, porém, foi a mesma liberdade com que os editores de *Le Nouvel Observateur* se atribuíram, segundo o próprio Cortázar, o direito de modificar seu artigo, alterando o sentido e o tom de suas afirmações. Sendo um entusiasta colaborador de *Casa*, o autor de *Rayuela* decidiu renegociar as falhas estratégicas e compensá-las com os acertos afetivos<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Refiro-me à expulsão do escritor José Lorenzo Fuentes da UNEAC, assim como à exclusão de Eduardo Heras León do conselho de redação de *El Caimán Barbudo*, suplemento cultural de *Juventud Rebelde*, jornal da União de Jovens Comunistas (UJC). Na época, *El Caimán* era dirigido pelo escritor Jesús Díaz. Em 1970, Heras León obteve menção no Prêmio Casa com o livro de contos sobre a luta contra bandidos, *Los pasos en la hierba*.

<sup>4</sup> “Por más mutilado y «editado» que esté el texto que vas a leer” –escreve Cortázar a RFR em 15 de abril de 1969–, “creo que te darás cuenta de que la tal «defensa» está llena de matices, como que el caso Padilla está lejos de ser una cuestión en blanco y negro; nuestras largas discusiones de enero lo probaron de sobra, y cualquiera que me conozca advertirá que mi punto de vista general en ese artículo es el que mantuve y defendí en nuestra reunión. Lo malo, como siempre, es que el *editing* suprime largos pasajes que precisan mucho mejor mi punto de vista, reduciendo el todo a una argumentación poco sutil. De todas maneras me declaro responsable de todo lo que se dice ahí, pues como te lo adelanté en mi carta anterior, mi propósito era impedir que aquí y en otros países europeos se buscara fabricar un nuevo “Pasternak” con Padilla. Precisamente esa mención a “un nuevo Pasternak” es una de las muchas cosas que la revista ha suprimido en mi texto”, *Casa de las Américas*, n. 145-146, julho-outubro de 1984, p. 94.

Por outro lado, o gesto corretivo com que a revista comemora os primeiros dez anos da revolução, auto-caracterizando através do relato de suas “ações” como uma frente de batalha cultural, latino-americanista e terceiro-mundista, é o mesmo gesto que se reitera nos textos produzidos de forma individual ou coletiva, seja por cubanos, por estrangeiros, ou por ambos no seu conjunto. Para o Conselho de Direção da Casa de las Américas, que assinou o editorial “Con esta revista...” (CA, 51-52: 7-10), “la mayor audacia estética debía ser la expresión lógica de un instante revolucionario”. Ao mesmo tempo, a partir de Paris, Cortázar se explicava diante de Fernández Retamar, pela imagem desastrosa da Ilha que a manipulação de seu texto sobre Padilla havia provocado; o texto da segunda Declaração também denunciava a “atonía política”, como se se tratasse de uma doença suscetível de infeccionar aqueles que usufruíam das “técnicas de domesticación” imperialistas.

Enquanto isso, Mario Vargas Llosa, outro dos cobiçados integrantes do Comitê, em 1967 recusou-se a doar o dinheiro do prêmio “Rômulo Gallegos” à causa guerrilheira latino-americana, tal como a própria Haydée Santamaría havia-lhe recomendado, e começava a lecionar literatura nos Estados Unidos. No meio destes acontecimentos os cubanos lançam, através da mesa-redonda “El intelectual y la sociedad”, uma sorte de *ultimatum* ao pequeno núcleo de *boomers* rebeldes radicados no seio do Comitê, em particular a Vargas Llosa; ele é qualificado de idealista (Fernández Retamar, p. 31) e de cair num “individualismo infecundo, y disidente y frustrar el aporte que se procura entregar a la Revolución” (Carlos María Gutiérrez, p. 30).

A crítica ideológica ao discurso de Vargas Llosa na recepção do “Rômulo Gallegos”, que no momento mesmo do prêmio foi comentado satisfatoriamente (mas com discrição) em “Al pie de la letra” (ver Quadro Resumo), e que por outro lado *Mundo Nuevo* soube utilizar tão bem, serviu de estímulo e de modelo para um número nada desprezível de intelectuais, pressurosos por demonstrar mais uma vez o apoio incondicional a Casa, ao cavar nos textos e nas atitudes do peruano o menor sinal de “atonía política”, de domesticación. Em 1971, quando a ruptura geral deixa vazio o salão da revista, e os “problemas familiares” se tornaram públicos, a recepção desmoralizadora que Casa dedicou a Vargas Llosa contrastava com aquela outra, entusiasta e admirada que a mesma publicação vinha lhe dando. Esse gesto duplo de celebração e repúdio com que a revista abre e fecha esta primeira fase sob a direção de Fernández Retamar, pode ser acompanhado através das tribulações do autor de *La ciudad y los perros*. O romance ganhou o prêmio Biblioteca Breve em 1962, Casa resenhou a obra um

pouco mais tarde,<sup>5</sup> e em 1965 organizou uma mesa-redonda na qual o peruano teve a oportunidade de explicar e defender seus pontos de vista sobre a própria literatura. Em 1971, porém, quando o mesmo autor renuncia a seu lugar no Comitê de colaboração, a revista nega os valores de Vargas Llosa como crítico literário, tentando mostrar que os escritores não podem fazer uma boa crítica de seus livros quando não são marxistas. Para isso, Carlos Rincón recorre à leitura do ensaio introdutório de Vargas Llosa ao romance de cavalaria catalão do século XVI, *Tirant lo Blanc*, e desautoriza a análise do peruano por idealista, a-historicista e burguesa, e acusando-o de escrever um ensaio para falar da concepção da própria obra e colocá-la “como universalmente válida para la actual literatura latinoamericana”. Rincón justifica a eleição desse texto porque ele mostraria os “desajustes teóricos” em torno de um pensamento latino-americano sobre o romance. Desse modo, a “explicación por los propios novelistas”, que até então operou como o modo legítimo de propor um diálogo sobre as mudanças estéticas, passa a ser desativada. Havia chegado a hora, anunciava Rincón, de desenvolver uma crítica capaz de “elaborar enunciados teóricos exactos para su dialéctica y que rebase [...] las prácticas ideológicas burguesas dominantes. La autorreflexión de los novelistas mismos no puede suplir su ausencia”.<sup>6</sup>

#### *Aprendendo a ler o novo romance*

A revista, que se narra a si mesma, que constantemente retoca sua imagem através de seus pronunciamentos e da seção “Al pie de la letra”, e que com tanta clareza nos diz até que ponto se considerava a si própria central para a esquerda latino-americana, constrói um relato estético pleno de conflitos, de polarizações; ela tem que se esforçar para se manter dentro da linguagem internacional das revistas de esquerda, e ao mesmo tempo criar um estilo próprio que, na sua concepção, somente poderia ser construído pelo escritor que tivesse participado

<sup>5</sup> Ambrosio Fornet, “La ciudad y los perros”, *Casa de las Américas*, n. 26, outubro-novembro de 1964, pp. 129-132.

<sup>6</sup> Carlos Rincón, “Para un plano de batalla de un combate por una nueva crítica en Latinoamérica”, *Casa de las Américas*, n. 67, julho-agosto de 1971, pp. 39-59.

Recomenda-se consultar o ensaio de Efraim Kristal, “La política y la crítica literaria. El caso Vargas Llosa”, que trata da recepção dos primeiros romances do peruano: “las pautas de su recepción fueron marcadas por un tipo de crítica literaria política que hizo pasar criterios políticos por artísticos. Este acercamiento crítico no dio respuestas confiables a sus propias preguntas, porque los críticos que lo establecieron modificaron sus juicios de valor (mas no sus criterios de evaluación) sobre determinadas obras cuando los autores de las mismas modificaron sus posiciones políticas”. Versão em html do sítio da web: [www.dii.uchile.cl](http://www.dii.uchile.cl)

desde as interioridades do espaço revolucionário. Por outro lado, ela tem que renunciar a assumir oficialmente seu gosto por romances em que “o pornográfico” funcionasse como um ímã para a crítica ideológica dessa mesma esquerda revolucionária. No desinteresse por temas como o erotismo, a homossexualidade, ou pelos símbolos identitários na cultura de massas percebe-se também o quanto a revista cubana dedicou-se a forjar uma “espiritualidade” que elevasse o prestígio político do escritor diante da classe dirigente.

Para resenhar livros, *Casa* dispõe de um grupo de colaboradores cubanos que além de enfrentar a limitação de desconhecer outros textos dos autores que resenham (Carlos Fuentes ou Ítalo Calvino são exemplos), ou o contexto em que surgiram, de modo afável e modesto eles nos confiam as bordas de uma formação crítico-literária deficiente. A “personalidade do autor”, o “estilo original” e o “domínio de la técnica” transformam-se em atributos literários que se explicam a si mesmos, sem se aprofundar com referências adequadas nos textos. Enquanto isso, *Mundo Nuevo* constrói uma outra “personalidad” do escritor, fundamentalmente a partir de uma perspectiva literária; o mesmo tópico em *Casa* perfila o escritor segundo o lugar político que ocupa na esfera pública, lugar a que se tem acesso através da manifestação, também pública, de um padrão de valores que lhe permite identificar-se com o soldado.

Excetuando-se as críticas dispersas em textos dedicados a outros temas, nenhum escritor ou crítico cubano publicou na revista *Casa* um trabalho dedicado a discutir abertamente sobre o realismo, o realismo socialista, o *nouveau roman* ou o estruturalismo, de modo que refletisse sobre a questão da autonomia do escritor diante das opções que o poder estabelece. O desconforto geral tomava-se transparente no fato de publicar e resenhar polêmicas estrangeiras para se distanciar da crítica dos antigos mestres (Pedro Henríquez Ureña ou Alfonso Reyes), ou dos professores de conhecida militância comunista (José Antonio Portuondo, Mirta Aguirre), de modo que recorrer aos jovens amigos da nova geração apareceu como a única saída.

Ainda sendo de caráter literário, chama a atenção o fato de que é no modo de apresentar e ler os textos literários que a revista se desequilibra. Em sentido geral, não existe uma correspondência entre a qualidade dos textos narrativos e a crítica literária (resenhas e notas de livros). Antón Arrufat preocupou-se em incentivar a discussão em torno das deficiências da crítica e com a necessidade de contar com críticos capazes de separar a arte da ideologia, e que além disso tivessem a liberdade de contestar o falso humanismo que se ocultava em frases como “escrever para o povo”, ideologema que tipificou não poucos dos debates e discursos da

década. O que mais chama a atenção na gestão de Arrufat, porém, é o modo como, junto com os compromissos institucionais, *Casa* procura uma atualização do cânone da literatura latino-americana: “Los artistas se mueven en un mundo que crea constantemente valores nuevos. Por eso, la función de la crítica sería decidir de esos valores nuevos, colocarlos en el lugar que les corresponde en la historia del arte [...] Su misión en este caso supera a las simples aprobación y censura, para elevarse a explicación” (CA, 17-18: 78-80).

Apesar disso, o novo romance não tardaria em aparecer como objeto de resistência política, como ocorreu no antológico número 26. O fato de mostrar o novo romance latino-americano como unidade, como fenômeno relevante na medida em que surge apesar das dificuldades (ou contra elas) que enfrentava um escritor de romances, serve para reafirmar sua tendência a se colocar numa perspectiva que está mais interessada em pensar a mudança estética a partir de um ponto de vista sócio-histórico. Isto favoreceu a acolhida que a esquerda deu à jovem literatura, tendo em conta que a maior parte desses talentos defendiam posições de esquerda e, quase sem distinção, em determinados momentos colaboraram com a revista cubana<sup>7</sup>.

A organização do número dedicado ao novo romance reforça esse pensamento unitário em torno da literatura continental, ao mesmo tempo que representa o escritor como co-adjuvante político, tal como ficou explicitado no editorial. “Diez problemas para el escritor latinoamericano”, ensaio de Angel Rama que abre o índice de colaborações, mostra como apesar dos obstáculos que o escritor encontrava para desenvolver sua obra (o público, a literatura nacional, a língua, a tradição letrada –modelos e mestres-, as influências), ele havia conseguido dar um salto de qualidade técnica quase heróico. Desse ponto de vista crítico, o ensaio constitui também um salto de qualidade para a revista, devido ao modo como ela articula o conjunto do romance sobre diversos aspectos –econômico, político, histórico e social-, que não haviam sido pensados a partir da ilha. No texto, Rama afirma que a única conjuntura possível para a literatura latino-americana era a revolucionária, e que o escritor estava dentro dela, de tal forma que sua liberdade seria ao mesmo tempo seu compromisso com a conjuntura. Assim, ele propõe o novo romance como manifestação de uma mudança histórica: se sua temporalidade é a mesma da história, e a revolução localiza-se como um fato histórico que não pode ser deixado de lado, a urgência, o dramatismo e as contradições que

---

<sup>7</sup> A lista de autores que na década de sessenta colaboraram com *Casa* e depois se distanciaram, chegando a fazer críticas políticas em torno das quais os diferentes grupos latino-americanos se dividiam, inclui nomes como Octavio Paz, Carlos Fuentes ou o próprio Angel Rama.



dela emanassem seriam os mesmos traços que caracterizariam o novo romance. Se o romance encontra-se em sintonia total com a história, de fato o estaria também com a revolução. O gesto corporativista e de emancipação que a revista desenha nessa apresentação da narrativa continental, mostra o escritor latino-americano assumindo uma nova função pública: a do compromisso com a revolução. Em 1964, quando aparece o número 26, o entusiasmo e a crença em torno da “unidade monolítica” del *boom* (que logo depois José Donoso se empenharia em negar) encontrava-se em pleno auge. Assim, o recorte latino-americano realizado por Rama incluía textos inéditos de Fuentes, Vargas Llosa, Onetti e Carpentier, além de fragmentos dos já editados *Rayuela* e *Sobre héroes y tumbas*.

Enquanto isso, as notas e resenhas, na maior parte a cargo de escritores cubanos, retomam os mesmos autores da seleção de Rama. Como se mostra mais adiante, há uma certa incapacidade dos resenhistas da ilha para reconhecer teórica e criticamente o funcionamento do novo romance. Os escritores assumem a função de críticos literários; trata-se, em sentido geral, de uma leitura impressionista, empírica, superficial e vetusta, que em ocasiões tenta dissimular suas deficiências utilizando um tom desenfadado e coloquial. A revista não pode fazer mais do que contar com os escritores que existem e que se identificam com sua política editorial. A crítica (a recepção do *boom* e do novo romance em geral) transformou-se numa instância promotora de dois modelos de leitura –o sócio-histórico e o estruturalista– praticados em grande escala pelos colaboradores estrangeiros. São eles os que conseguem explicar com maior clareza o momento de transformação estética que o novo romance inaugurou. Apesar das especificidades que limitam a percepção crítica da revista, existe uma preocupação sobre os modos de compreender e de avaliar o gênero, em especial por ampliar as leituras para além das formas miméticas que aprisionavam a liberdade da ficção à normatividade do real.

Apesar das sutilezas, não é difícil perceber que os escritores cubanos esforçavam-se por garantir seu direito à liberdade de criação, aparecendo nas resenhas, de modo sistemático, alusões à necessidade de preservar, sempre dentro da revolução, a liberdade de expressão. Todo o esforço realizado para apoiar o novo sistema político e ao mesmo tempo defender um certo grau de autonomia não fazia mais do que reforçar a distância que separa o escritor do poder guerrilheiro, distância que o leva a se posicionar como um poder paralelo, como um *outsider* que, contraditoriamente, necessita se afirmar no sistema e ao mesmo tempo se quer preparado para “cobrir” aquelas zonas do real que as literaturas da política não recolhem. Assim, são os trabalhos de autores estrangeiros os que aportam uma nova perspectiva de

leitura, atualizando a linguagem da crítica e ordenando os valores através dos quais ler o novo romance.

Durante o primeiro lustro, uma posição muito mais distanciada do político aparece nos trabalhos de Dan Jacobson (“¿Por qué leer novelas?”, CA, 7: 9-13), Mariana Frenk (“Pedro Páramo”, CA, 13-14: 88-90), Julio Cortázar (“Algunos aspectos del cuento”, CA, 15-16: 3-14), Emmanuel Carballo (“La nueva literatura de México”, CA, 28-29: 3-17), Francisco Baeza (“Notas críticas”, CA, 20-21: 70-72)<sup>8</sup> ou do próprio Antón Arrufat (“Función de la crítica literaria”, CA, 17-18: 78-80). Esses textos explicitam a preocupação de *Casa* por modernizar sua prática de leitura, por meio de um esforço pedagógico que passa tanto pela caracterização do novo romance segundo as técnicas narrativas, quanto pela sua localização em textos concretos (*Pedro Páramo*, por exemplo). O que se constata nessa preocupação por pensar o romance é também a ausência de uma nova crítica, que segundo a seguinte tipologia de Baeza, poderíamos defini-la pelo que ela não é:

Los esfuerzos propiciados para realizar la verdadera actividad crítica han sido hasta ahora baldíos. Junto a los críticos que merecen este nombre, a su sombra, se ha instalado un grupo de comentaristas, más o menos cultos, o sagaces, pero todos, sin excepción, ligeros, frívolos y epidérmicos. Hay algunos, además, audaces hasta el disparate. Otros, tímidos y excesivamente respetuosos, son los que no se atreven sino a prodigar elogios, por temor al ridículo. Los hay, en fin, que llenan cuartilla tras cuartilla con notas extraídas, con toda la *frescura* imaginable, de libros, solapas, catálogos, hojitas de almanaque y todo aquello impreso que reproduce lo que otro ha pensado y dado a conocer. Y además, junto a los verdaderos críticos y a los comentaristas sin opinión propia, están los escritores que ocasionalmente hacen crítica, con motivo de la publicación de un libro interesante o de la puesta en escena de una obra de calidad, o de la visita de un pintor o un músico famosos. Son críticos de ocasión, que vienen a salvar un tanto la ausencia de los profesionales (p. 70-71).

À medida que os textos dos novos romancistas começam a chegar à ilha, a dificuldade de leitura e de compreensão com que esta literatura surpreende os colaboradores cubanos de *Casa*, longe de ser pensada como um limite a ser transgredido, não passa de uma aproximação superficial. Os resenhistaes, na sua maior parte, não compreendem qual é a mudança, nem por que ela é tão significativa. Quando Luis Agüero escreve sobre *Aura*, de Carlos Fuentes (CA, 15-16: 40-42), interroga-se diante do leitor: “¿por qué me gustaba *Aura*?”. Embora ele “sente” que é uma obra de qualidade excepcional, não sabe explicar o porquê. Em outro momento ele transforma a estrutura de *La ciudad y los perros* em patrimônio do romance policial, enquanto Ambrosio Fomet “atreve-se” a afirmar “que ésta es una novela extraordinaria, [pero] no podría

---

<sup>8</sup> Resenha do volume de José Rodríguez Feo, *Notas críticas*, La Habana, Ediciones Unión, 1963.

enumerar ni la mitad de sus mecanismos literarios” (CA, 26: 129-132). Ou ainda quando escreve sobre *La isla*, de Juan Goytisolo (CA, 15-16: 52-55), o próprio Fomet concentra-se na análise dos personagens, não na estrutura do romance, pois sua leitura está interessada em destacar o “erotismo intrascendente” que “devora a los personajes” (p. 53), o vazio da burguesia espanhola. Calvert Casey mostra, através da influência de Faulkner na escrita de Onetti, sua “incapacidad de decir qué es *El astillero*” (CA, 26: 117-119); Jaime Sarusky (CA, 26: 120-122), de igual modo, vê o “Informe sobre ciegos” como um desacerto, como o fracasso que impediu *Sobre héroes y tumbas* de se transformar no grande romance da literatura hispano-americana. Inclusive Edmundo Desnoes se questiona: “¿En qué consiste la transformación de los materiales de Carpentier en literatura? No podemos definirlo, aunque se concreta en ejemplos” (CA, 26: 100-109). Com o passar do tempo, como será visto mais adiante, este estilo de decepcionar o novo romance viria a ser reforçado por toda uma política anticolonialista, que favorecia o distanciamento das leituras estruturalistas. Finalizando a década, algo semelhante seria criticado aos escritores do *boom*. O tom irônico (pejorativo de certa forma) com que a revista dá por garantida a adesão dos exilados voluntários ao estruturalismo, mal consegue esconder (porque não o deseja) o desagrado que lhe causa não conseguir controlar, a partir das restrições que lhe impõem tanto a política institucional cubana quanto a situação da ilha no plano internacional (o bloqueio), a filiação cada vez menos incondicional dos *boomers* aos novos postulados do intelectual revolucionário. Quando em março de 1970 *La Vida Literaria* (México) dedicara um número a Carlos Fuentes por motivo da publicação do romance *Cumpleaños*, “Al pie de la letra” comentaria num tom certamente irônico: “Sobre ella escribe Juan Goytisolo, citando, por supuesto, a Tzvetan Todorov y Roland Barthes”.<sup>9</sup>

Entretanto, algo de ignorância deliberada escorre-se por estes e outros textos, quando se critica os autores por “escamotear el conflicto”, ou sacrificar a profundidade psicológica em benefício da “objetividade” que as novas técnicas facilitavam. Existe também uma falta de sintonia e um certo arcaísmo do lado cubano, quanto aos tipos de discurso com que discorriam sobre o estético. Quando o novo romance começa a circular, o que se começava a discutir em Cuba era a opção pelo realismo, por se tratar de uma estética estreitamente ligada à função propagandística do escritor na revolução. Caberia pensar, também, que antes de 1959 alguns destes jovens resenhistaes estudaram na Europa e nos Estados Unidos, e continuavam conectados com o surrealismo, o existencialismo, o teatro do absurdo e a literatura fantástica.

<sup>9</sup> “Cumpleaños en *La Vida Literaria*”, *Casa de las Américas*, n. 63, novembro-dezembro de 1970, “Al pie de la letra”, p. 204.

Basta revisar a lista de suas preferências literárias (francesas e inglesas) e contrastá-la com seu padrão da literatura latino-americana (Neruda, Borges), para perceber que existe uma certa incongruência entre a falta de preparação teórica, os modelos literários que eles declaram, e a quase total impossibilidade de se desligarem da idéia de que a linguagem criativa tiraria o brilho que mana da transparência do real, distanciando o leitor do autêntico humanismo. “Sería necio pensar”, segundo Rogelio Llopis, “que haya escritores cubanos a quienes no interesa denunciar el pasado capitalista” (CA, 20-21: 92-96).

### *Noticias políticas do boom*

Apesar do que vem sendo dito aqui, durante os primeiros cinco anos o esforço por sistematizar, explicar e trazer o novo romance para a revista fez com que, uma vez chegado Fernández Retamar, ele não precisasse explicar o que estava ocorrendo. Em contraste, a celebração do *boom* se tornou cada vez mais discreta no corpo da revista (embora encontre suas compensações em “Al pie de la letra”, de onde se acompanhou muito melhor os avatares de romances e romancistas)<sup>10</sup>, e mais presente em outros espaços institucionais. *Casa* promoveu charlas, conferências, leituras e mesas-redondas com ou sobre os autores e obras do novo romance<sup>11</sup>. Os membros mais famosos do Comitê de colaboração, tanto quanto aqueles

<sup>10</sup> “Al pie de la letra” acompanha, por meio de resenhas de artigos publicados em revistas estrangeiras, a difusão e o sucesso da literatura latino-americana. Num mesmo número podemos encontrar, por exemplo, notícias do *Le Monde*, *Les Lettres Françaises*, *L'Express*, *Time*, *Siempre!*, *El Escarabajo de Oro*, *Primera Plana*. Em: *Casa de las Américas*, n. 32, setembro-outubro de 1965, pp. 135-140.

<sup>11</sup> Conversatorios e mesas-redondas, 1965-1971: 29/01/1965, “Sobre *La ciudad y los perros*” (CA 30); 02/07/1965, “Sobre *Rayuela*” (CA 32); 06/08/1965, “La nueva literatura venezolana” (CA 33); 07/01/1967, Emmanuel Carballo fala sobre a literatura jovem do México e de Cuba (CA 41); 16/01/1967, Mario Vargas Llosa fala sobre o romance (CA 41); 22/02/1967, Juan Marsé fala sobre *Últimas tardes con Teresa* (CA 42); 10/07/1967, “Sobre *héroes y tumbas*” (CA 45); 10/09/1967, “Sobre *Tute de Reyes*” (CA 46); 30/01/1969 a 06/02/1969, “Ciclo sobre la nueva narrativa latinoamericana”, organizado pelo Centro de Investigaciones Literarias (CIL) da Casa (CA 54);

Conferências e leituras, 1965-1971: 24/06/1965, René Depestre, sobre *Gobernadores del Rocio* (CA, 32); 30/07/1965, Félix Pita Astudillo sobre *La favela*, de Carolina Maria de Jesús (CA, 33); 21/10/1965, José Manuel Caballero Bonald, “Introducción a la novela española contemporánea” (CA 34); 04/01/1966, Alberto Moravia sobre “La crisis de la novela” (CA 34); 28/02/1966, Mario Benedetti sobre “Los temas de la realidad en *Montevideanos*” (CA 35); 24/01/1967, Julio Cortázar, leitura de *La vuelta al día en ochenta mundos* (CA 41); 23/02/1967, Leopoldo Marechal realiza uma leitura de seus ensaios (CA 42); 01/03/1967, Mario Benedetti lê fragmentos de *La muerte y otras sorpresas* (CA, 42); 1968: Ciclo de conferências “Panorama de la actual literatura latinoamericana” (CA, 48); 1969: Ciclo de conferências “Sobre la nueva narrativa latinoamericana”. 30 de janeiro, Noé Jitrik, “Realismo y antirrealismo”. Panel: Jean Franco y Ángel Rama; 1 de febrero, Ángel Rama, “Fantasmas, delirios y alucinaciones”. Panel: Salvador Garmendia e Noé Jitrik; 3 de fevereiro, Jean Franco, “Colonialismo y estructura”. Panel: Carlos María Gutiérrez e Noé Jitrik; 4 de fevereiro, Rubén Bareiro Saguier, “Roa Bastos y la narrativa paraguaya actual”. Panel: David Viñas e Ángel Rama; 5 de fevereiro, Oscar Collazos,

premiados com o Biblioteca Breve (Fuentes, Vargas Llosa, González León), gozaram da possibilidade de explicar seus próprios livros. Basta recordar os tempos em que Vargas Llosa saía por surpresa do público sob uma ovação fechada, e dirigia-se para o estrado, para retificar os desacertos dos críticos havaneiros, e para explicar com clareza de didatismo em que consistia seu trabalho.

Apesar disto, a promoção da literatura latino-americana não funcionou em Cuba do mesmo modo que nos países capitalistas. A engrenagem “autor/ editor/ público leitor” não atuava em função do mercado; as obras não eram promovidas para atingir um nível de vendas elevado; as possibilidades propagandísticas dos meios massivos não eram exploradas. A revista volta-se então a resenhar os livros premiados no concurso da *Casa*; ela publica anúncios de outras revistas<sup>12</sup>, principalmente latino-americanas de esquerda, e de maneira intermitente acompanha a difusão internacional do novo romance e da literatura local no mundo. As polêmicas literárias ou a discussão estética sob enfoques não marxistas desaparecem, abrindo espaço para a simples apresentação de textos que estariam dialogando no contexto da revista; trata-se contudo de textos que não se integram à politização da crítica local. “Al pie de la letra”, em contraste, acompanha a ramificação das discussões da ilha entre os intelectuais de outros países, especialmente na Argentina, no México e Uruguai. O recorte feito na hora de resenhar os textos aparecidos nesses países poderia ser tido como indicador do modo como a revista narra as diferentes histórias desses grupos; indica também qual é seu grau de envolvimento na mesma, seu grau de liberdade para se posicionar diante das polêmicas que seus ajudantes internacionais mantêm em outras latitudes. A discussão em torno do *boom*, que Oscar Collazos suscitara nas páginas de *Marcha*, e cujo desafio tanto Cortázar quanto Vargas Llosa aceitariam, aparece em “Al pie de la letra” num tom que evidencia a identificação da revista com o ponto de vista de Collazos, isto é, a necessidade de ligar a obra ao contexto da realidade latino-americana<sup>13</sup>. Isto se torna evidente no silêncio do “narrador” da seção, quando resenha alguma informação sobre um escritor não engajado ou distante da revolução. Esse

---

“García Márquez y la nueva narrativa colombiana”. Paineil: Jean Franco e Ángel Rama; 6 de fevereiro, David Viñas, “Después de Cortázar: historia e interiorización”. Paineil: Oscar Collazos e Rubén Bareiro Sagüier (CA 54).

<sup>12</sup> Revistas anunciadas em *Casa*, a partir de 1965: *El Escarabajo de Oro*, *La Rosa Blindada*, *Cormorán y Delfin*, *Barrilete*, *Nuevos Aires*, *Uno por uno*, *Los libros* (Argentina); *El Corno Emplumado*, *Cuadernos Americanos*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Historia y Sociedad*, *Hora Cero*, *Pájaro Cascabel* (México); *Ínsula*, *Papeles de Son Armadans* (Espanha); *Nueva Atenea*, *Punto Final*, *Trilce* (Chile); *Marcha* (Uruguai); *Eco*, *Vanguardia* (Colômbia); *Rocinante* (Venezuela); *Asomante* (Porto Rico); *Action poétique*, *Margen*, *Partisans*, *L'Homme et la Société*, *Africasia* (França); *Ideología*, *Quaderni Piacentini*, *Le Carte Segrete* (Itália); *Souffles* (Marrocos); *Ciencias Sociales*, *América Latina* (URSS).

<sup>13</sup> Ver “Literatura en la revolución y viceversa”, *Casa de las Américas*, n. 60, 1970, “Al pie de la letra”, pp. 151-152.

silêncio se constitui numa declaração de um gosto literário, que se sabe silenciado pela ideologia revolucionária que “compromete” a integridade do escritor.

É interessante ver como na passagem das seções de autor à simples composição de almanaque de “Al pie...”, os valores políticos e estéticos da revista modificam-se; ela deixa de produzir polêmicas, mas continua a acompanhar o desenvolvimento das alheias. Não acolhe Manuel Puig, mas pelo modo como informa sobre seu sucesso editorial ou sobre as características de seus livros<sup>14</sup>, percebe-se a aceitação de uma narrativa que se escreve de costas para o sucesso da literatura engajada e do modelo de escritor guerrilheiro. O modo político que a revista adota para predominar no campo da cultura latino-americana beneficia-se do interesse que suscitam os discursos da esquerda no interior do mesmo mercado editorial que, segundo as críticas, corroeria a reputação dos escritores do *boom*. Os livros do Che Guevara apareciam entre os mais vendidos nas livrarias mexicanas, portenhas e parisienses. Sua *Obra revolucionaria* encabeçava em 1968 as listas de vendas no México, junto às criações de Miguel Angel Asturias, Fernando Benítez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez (CA, 48). O modo político que a revista adota para predominar no campo da cultura latino-americana beneficia-se do interesse que os discursos da esquerda suscitam no interior do mesmo mercado editorial que, segundo as críticas, corroeria a reputação dos escritores do *boom*. Contudo, o fato da revista resenhar notícias sobre os livros de Puig revela não só seus gostos “ocultos”, mas também o outro tipo de revista ela gostaria de ser.

#### «Paradiso» sem contexto

Quando a revista *Casa* pediu para seis críticos de diferentes gerações que organizassem a biblioteca cubana dos primeiros dez anos da revolução [“Literatura y Revolución (Encuestas). Los críticos”, CA, 51-52: 179-192], a maior parte dos entrevistados mostrou uma certa sintonia estética nas respectivas listas de autores e obras. Entretanto, dentro do maquinário institucional, especificamente dentro das publicações periódicas, esta sintonia não repercutiu em benefício da publicação de *Paradiso*. Lembrar o número de exemplares da primeira edição cubana –quatro mil em 1966 (a única até 1991, quando Letras Cubanas lançou

<sup>14</sup> Cf. “El maquillaje del lenguaje”, *Casa de las Américas*, n. 64, janeiro-fevereiro de 1971, “Al pie de la letra”, pp. 197-198. A revista resenha a publicação de *Boquitas pintadas* e seu sucesso de crítica e de público na América Latina (*Panorama*, de Buenos Aires; *El Mercurio*, de Santiago de Chile, e *Imagen*, de Caracas), junto com o reconhecimento europeu à *La traición de Rita Hayworth* (Editorial Jorge Álvarez, 1968) em *Combat*, *Le Monde* e *Le Figaro*. Também: “De Palmolive a Sudamericana”, resenha uma entrevista de Puig com a revista chilena *Cormorán*, *Casa de las Américas*, n. 65-66, março-junho de 1971, “Al pie de la letra”, p. 181.

uma segunda, não menos exígua)- e imediatamente acrescentar que a tiragem havaneira de *Cien años de soledad* atingiu a espetacular cifra de noventa mil exemplares três anos mais tarde, talvez sirva para pensar tal contraste em várias direções: não existe um consenso crítico para o reconhecimento e a aceitação do novo romance; a escrita de Lezama padece do mito do hermetismo barroco, enquanto que a de García Márquez é abundante mas ligeira. Certamente não podia ser em definitiva o mestre originista, vivendo a discricção numa ilha revolucionária, o simbolo do novo romance num país cujas instituições culturais estimulavam e exportavam as literaturas da política, como modelos de uma nova geração literária.

Apesar de que, junto com *El Siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, o romance de Lezama Lima liderou as listas tanto dos críticos jovens quanto dos consagrados, e apesar de que *Casa* se preocupou por anunciar sua publicação, *Paradiso* não foi comentado nas páginas latino-americanas da mesma revista, que dois anos antes mostrou numa edição memorável passagens de *Rayuela*, e de todo o novo romance, como “armas” da luta antiimperialista. Não perceber que, além da transitoriedade do contexto político em que tal concepção da literatura foi disseminada, tais obras mereciam ser reconhecidas em primeira instância pelos valores estéticos, revela a falta de audácia e de independência crítica e política da revista, assim como a “atonía”, neste caso crítico-literária, de um grupo de escritores muito mais empenhados em fazer política do que em refletir sobre o literário. “Se nos figura, por ejemplo” –comentava o salvadorenho Roque Dalton-, “que una gran novela como *Paradiso* [...], solamente podrá ser asimilada criticamente en el nivel deseable –destino anhelado por toda literatura que se respete- cuando todos seamos menos perturbables y en Cuba sea válido el trabajo de consideración de esa finura cubana que dicha obra propone y que la lucha contra el subdesarrollo, objetivamente, *pospone*” (CA, 57: 100). Por trás disto, percebe-se a necessidade de impulsionar um outro catálogo cubano e, ao mesmo tempo, Roque Dalton sugere que *Paradiso* surgiu no contexto equivocado, no lugar onde ainda não existiam as condições para assimilar seu valor estético<sup>15</sup>.

Este silêncio de *Casa* ao redor de um romance que foi imediatamente celebrado fora da ilha, coloca Cortázar mais uma vez diante de tropeços de ordem estratégica. O argentino reaparece agora negociando uma das colaborações que Rodríguez Monegal mais cobiçava: “Para

---

<sup>15</sup> Sobre este aspecto, recomenda-se a leitura de: Irlemar Chiampi, “Sobre la lectura interrumpida de *Paradiso*”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, n. 154, janeiro-março de 1991, pp. 65-76.

llegar a Lezama Lima”, que primeiro Cortázar pensou publicar em *Mundo Nuevo*,<sup>16</sup> finalmente apareceu na revista *Unión* (n. 4, outubro-dezembro de 1966), da UNEAC<sup>17</sup>. Isto foi feito em consideração aos conselhos recebidos de Fernández Retamar, a quem Cortázar pede autorização, mais do que conselho: “Creo que un largo ensayo sobre *Paradiso* en el libro de que te hablo será útil en más de un sentido, además de una justicia elemental. Pero ahora surge una segunda posibilidad, y es sobre ella que quiero consultarte. ¿Qué ha pasado finalmente con *Mundo Nuevo*? [...] No contestaré a Monegal hasta no tener tu opinión”.<sup>18</sup> Apesar da difusão enorme que o ensaio de Cortázar teve em outros países, num primeiro momento contribuiu para que a abertura internacional de *Paradiso* permanecesse, à maneira familiar, no pátio cubano, no pátio da Casa, como um bem que não foi arrebatado à nação.

Através de “Al pie...”, *Casa* acompanha com entusiasmo a repercussão internacional do romance<sup>19</sup>, sua convivência com outras literaturas por meio das traduções ao inglês e ao francês, e o reconhecimento unânime da crítica latino-americana e europeia à obra de um homem que, apesar de se encontrar marginalizado, havia sido convertido em objeto de troca pelas estratégias articuladas a partir de *Casa* e *Mundo Nuevo*. Como percebeu César Fernández Moreno, o nível de sutileza era tão alto, e eram tão sofisticadas as operações de devastação de cada um dos territórios que, para *Casa*, prescindir de um texto de Cortázar sobre Lezama era preferível a deixá-lo em mãos de *Mundo Nuevo*. O fundador da revista *Orígenes* foi mantido como uma espécie de refém literário, como uma sorte de patrimônio que, por um lado, garantiu à revolução a possibilidade de exibir uma liberdade de criação (mas sobretudo de expressão) na qual, com o tempo, nem todos estiveram dispostos a acreditar. Por outro lado, permitiu que

<sup>16</sup> Na resenha da edição espanhola do livro de Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural* (Madrid, Editorial Debate, 2001), o argentino Nestor Kohan lembra que Fernández Retamar “finalmente logró, por ejemplo, que un escritor de la talla de Julio Cortázar no cayera en la trampa de las «buenas intenciones» de Monegal y se negara sistemáticamente a publicar en *Mundo Nuevo*, a pesar de que al comienzo había mantenido una actitud ambivalente”. Kohan cita extensamente a correspondência do autor de *Rayuela* com o diretor de *Casa*, através da qual é possível acompanhar seu “processo de definição” em favor do lado cubano, que não esteve livre da necessidade de escutar conselhos. Cortázar confessa sua intenção de publicar em *Mundo Nuevo* um ensaio sobre *Paradiso*, de Lezama Lima, mas subordina essa decisão à opinião de Fernández Retamar. “Finalmente”, agrega Kohan, “las dudas de Cortázar se disipan. Para la política cultural antiimperialista éste fue un logro de alcance mundial, dada la centralidad de Cortázar en el mundo literario de aquellos momentos”. Cfr: “La pluma y el dólar. La guerra cultural y la fabricación industrial del consenso”, *Casa de las Américas*, a. 42, n. 227, abril-junho de 2002, p. 144-152. Para consultar a correspondência de Cortázar com RFR, ver: *Casa de las Américas*, n. 145-146, julho-outubro de 1984 (número de homenagem).

<sup>17</sup> Em 1966, Ediciones Unión (da UNEAC) lançou *Órbita de José Lezama Lima*, recompilação de textos organizados por Armando Alvarez Bravo; em 1970, a Editorial Casa de las Américas lançou mais uma coletânea sobre Lezama na série Valoración Múltiple.

<sup>18</sup> Carta a RFR, 21 de julho de 1966, *Casa de las Américas*, n. 145-146, julho-outubro de 1984, p. 41.

<sup>19</sup> As notícias sobre a repercussão do romance de Lezama apareceram na seção “Al pie de la letra”, *Casa de las Américas*: n. 35, p. 125; n. 43, p. 143-144; n. 44, p. 172; n. 49, p. 170; 174; n. 51-52, p. 273; n. 55, p. 140; n. 57, p. 141-142.



*Mundo Nuevo* corrigisse a fragilidade da crítica cubana, e reconhecesse a *Paradiso* o valor literário que não lhe foi corretamente atribuído. “*Paradiso en su contexto*”, de Emir Rodríguez Monegal (MN, 24: 40-44), como o título promete, faz uma leitura do romance “en el contexto completo de la poesía (prosa y verso) de Lezama” que a distancia do “enfoque sociologizante” e da “vulgarización antiestética” da crítica cubana. Para o diretor de *Mundo Nuevo*, o silêncio cubano em torno dos valores literários de *Paradiso* revelava, em primeira instância, que na crítica cubana existia “una comprensión adecuada de que ciertas obras escapan a las consignas y catecismos”. Na ironia no título do ensaio de Rodríguez Monegal, se encontra latente a acusação à crítica cubana de ter suprimido Lezama Lima, por tanto, *Paradiso*, do seu contexto.

### *O estruturalismo*

Se por um lado o estruturalismo chegou a *Casa* através de colaborações de Gerard Genette ou em resenhas detalhadas das teorias de *Tel Quel*, também o fez escoltado pelos textos marxistas de Adolfo Sánchez Vázquez ou de Romano Lupperini, cujo objetivo era “comprobar la incapacidad del método estructuralista –en particular el lingüístico aplicado a la obra literaria- para liberarse de las propias aporías de fondo y alcanzar un real conocimiento del objeto artistico” (CA, 55: 19). A revista trabalha com as críticas ao estruturalismo sobre a base de que estas funcionam como plataforma ideológica diante do “idealismo” das correntes estéticas surgidas na época do capitalismo tardio, e expressam seu repúdio político ao universalismo, frente à preeminência do latino-americanismo e do terceiro-mundismo. Apesar disto, o fato de publicar textos sobre o estruturalismo revela a incapacidade da revista para se desligar do afã modernizador e ocidentalista que caracterizou tanto as revistas e grupos que a precederam, quanto suas contemporâneas de esquerda.

Ao mesmo tempo que a cubana acolhe o estruturalismo como mostra de atualização, também o rebate como sendo um método interpretativo primeiro-mundista, produto do pensamento de uma sociedade que converteu os benefícios do desenvolvimento num anti-humanismo. Esta perspectiva alenta a criação de um novo modo de se relacionar com a herança ocidental, e culmina com a redação do panfleto “Calibán” (CA, 68: 124-151), dominado por um “nuevo spenglerismo” de esquerda, visão segundo a qual a civilização ocidental aparece destinada a declinar de uma vez. Sob a influência de Fanon, a barbárie é “interpretada como señal de alteridad y alternativa” face a um mundo “aparentemente em derrota” (Melis, 1992: 115). Além disso, estaria orientada a ocupar, de um ponto de vista teórico-ideológico, a mesma

posição de originalidade e prestígio atingida pelo novo romance. Entretanto, por que havia essa resistência dos cubanos a praticar uma leitura crítica que toma como eixo o método estruturalista? Na leitura estruturalista, contrariamente ao que demandavam as literaturas da política, não é o contexto que explica a obra. Entretanto, com “Lectura de *Tel Quel*” (CA, 47: 124-129), Basilia Papastamatiu apresentava a revista francesa como continuadora da heresia escriturária dos “malditos” –Sade, Artaud, Joyce-, permitindo “dilucidar, por ejemplo, la noción de realidad, la creencia de que la escritura debe reflejar, representar una realidad que se encontraría fuera de ella”.

Todavía, o fato de que a partir da revista se reivindicou uma projeção profundamente politizada do literário não basta para que os escritores e os intelectuais em geral assumam essa atitude diante do estruturalismo de maneira uniforme. Para a revista, foi necessário estender a preocupação por pensar a questão colonial de um modo teórico para outras publicações latino-americanas, a fim de frear o impacto do estruturalismo e novamente dar uma alerta sobre a erosão que provoca o hegemônico no subalterno, e a necessidade de reafirmar uma identidade que se coloca fora do sistema de dominação que sustentava essas polarizações. Veja-se a seguinte declaração de Mario Benedetti, que a revista *Casa* recorta de sua discípula, a chilena *Cormorán*:

Los críticos o reseñadores literarios son los más alienados y autocolonizados en el panorama cultural de la América Latina. Por ejemplo, es evidente que en estos momentos tiene gran importancia el fenómeno del estructuralismo y el de la avalancha semanticista que tiene lugar en Europa. Esos fenómenos están ligados entre sí, tienen una explicación lógica, una instrumentalización con asideros históricos dentro de la cultura europea, especialmente en la francesa. Pero otra cosa es decir, como lo hacen esos reseñadores, que el lenguaje o la palabra ha pasado a ser el protagonista de la literatura hispanoamericana, y eso sí tiene un significado político que no tiene en Europa, es un modo muy sutil de darle la espalda a la realidad, incluso muchas veces se habla del «refugio en la palabra». Y en definitiva, ¿por qué vamos obligadamente a considerar que la única interpretación posible de los fenómenos culturales latinoamericanos tiene que pasar por Europa? Tenemos que crear modos de autointerpretación sin que ello signifique desperdiciar ni ignorar todo lo que han hecho los europeos, pero no admitirlo ciega y obsecuentemente. ¿Por qué inevitablemente vamos a tener que hacer pasar *Cien años de soledad*, digamos, por la técnica del *nouveau roman*? ¿Por qué vamos a tener que hacer pasar *La casa verde* por las interpretaciones de Roland Barthes? ¿Por qué no podemos crear nuestras propias interpretaciones de nuestro propio quehacer artístico?<sup>20</sup>

A série de indagações colocadas por Benedetti remete com clareza ao momento em que o novo romance se estabelece na instituição literária; seu sucesso acadêmico quase imediato

---

<sup>20</sup> “Benedetti en *Cormorán*”, *Casa de las Américas*, n. 61, julio-agosto de 1970, “Al pie de la letra”, p. 190.

contrasta com a fria acolhida “técnica” dos críticos cubanos, por um lado, e por outro ressalta a incompatibilidade com profissionais do porte de Rodríguez Monegal, que se interessou por estabelecer um diálogo sobre o estruturalismo sem apelar a correções ideológicas. Também é certo que, além dos matizes com que cada escritor se coloca (e é cotizado) no mercado internacional de bens e símbolos, a tendência latino-americana é a de expressar certo distanciamento do estruturalismo e do *nouveau roman*. Lembrem-se as conversas de Rodríguez Monegal com Sábato ou Sarduy, ou a polêmica entre Robbe-Grillet e Goytisolo. O próprio Vargas Llosa, em 1966 explicava o interesse europeu pelo romance latino-americano, como o produto de “una terrible crisis de frivolidad”.

A curiosidade de Rodríguez Monegal por entender aquilo que existe de aproveitável no novo contrasta com a urgência quase dramática da revista cubana por fundar uma crítica revolucionária que encontrasse nas leituras locais os elementos que propiciariam, a partir de uma perspectiva nacionalista e ao mesmo tempo latino-americanista, a formação de intelectuais capazes não só de exercer a crítica, mas também de fundar um “corpo de doutrina”. Este, longe de negar a “centralidade do centro”, afirmaria, por meio do distanciamento rebelde, a marginalidade do subalterno e sua aceitação enquanto tal. O intelectual era convocado a abandonar o perfil universalista e pulcro do arielismo para assumir a fisionomia do ser disforme e fustigado que é Calibán.

#### *O terceiro-mundismo e o novo romance*

“Hay mucho intelectual que adopta la casaca francesa en medio de la aplastante realidad latinoamericana”, chegaria a comentar Lisandro Otero em 1966. A postura anti-colonialista e antiimperialista assumida por Cuba através de sua política internacional cria uma outra escala de valores para a aceitação de autores e obras. Para *Casa*, a literatura latino-americana seria um dos elementos que sustentaria seu eixo ideo-estético, mas também é preciso lembrar que este eixo se amplificou quando o índice da revista se transformou em tricontinental e terceiro-mundista, com a inclusão da Ásia, da África e das Antilhas. *Casa* se posiciona política e literariamente contra o universalismo ocidental, mas esta é uma postura sobretudo discursiva, pois seu desequilíbrio ideo-estético e sua heterogeneidade indicam que, para se considerar atualizada e moderna, sabe que precisa continuar no debate sobre as novas teorias. Já em 1965, com a chegada de Fernández Retamar, a revista lança o monográfico “África en América” (CA, 36-37), um número que manifesta a vontade de “servir de vínculo entre los

países que llaman del tercer mundo”. Esta espécie de geopolítica literária com que *Casa* “assume África”, coloca-a numa posição de liderança internacional, que lhe permite se atribuir o crédito de articular, pela primeira vez entre as revistas latino-americanas de esquerda, um discurso que exalta os valores das culturas negras como componentes políticos, conferindo unidade à concepção do terceiro-mundismo. “África em América” vai contra o universalismo implícito no auge do estruturalismo francês, e assinala outros caminhos para a discussão sobre a identidade e a originalidade da cultura. Na raiz desta nova perspectiva encontra-se o pensamento de Franz Fanon, que passa ao discurso da crítica literária e se institui como valor político que determina a legitimidade do estético.

A terminologia geopolítica apareceu então como sustentação conceitual, que buscava no literário a superação do subdesenvolvimento e a aprovação da violência como via de acesso à liberdade continental. Não se discute o papel do intelectual apenas na revolução, mas também num país subdesenvolvido. Os cubanos utilizam o termo “subdesenvolvimento” para fazer referência ao nível técnico da narrativa do continente. Ambrosio Fornet comenta que “el novelista ha dejado de ser subdesarrollado y se ha planteado también la literatura como un problema técnico, como un artificio” (CA, 30: 64). A produção literária latino-americana anterior ao *boom* do novo romance também é qualificada de subdesenvolvida. Da mesma forma, o tema da violência aparece na discussão sobre *La ciudad y los perros*, de ponto de vista crítico-literário talvez ingênuo demais, como um elemento central dentro de uma problemática de tipo social que o próprio Vargas Llosa nega:

Lo cierto es que la violencia está inscrita en la realidad como cualquiera de nosotros, y constituye un elemento tan normal como las miles y miles de experiencias que forman eso que llamamos lo real.

Ahora, puede haber aparecido como una novela particularmente violenta, o de hechos violentos, porque daba testimonio de ciertos episodios que por lo general los escritores latinoamericanos han eludido.

Esta visão (não política) da violência como um componente a mais do real, e ao qual todo escritor teria acesso de modo quase involuntário, eliminaria, contrariamente ao ponto de vista dos cubanos, a necessidade de se colocar aprioristicamente o “reflexo” da realidade, pois ela se imporia por si mesma na obra, inclusive contra a ideologia do escritor. Diante desta perspectiva, o terceiro-mundismo entra na revista uma vez que se oficializa como política internacional da revolução cubana, a partir da Conferência Tri-continental, e começa a filtrar seu discurso à crítica literária de *Casa*. Existem sinais dele nos textos de Lisandro Otero e

Graziella Pogolotti, para citar apenas dois integrantes do Comitê de colaboração. A nova posição do intelectual cubano engajado vai na direção do discurso pós-colonial, ao assumir a nova ideologia terceiro-mundista e utilizar o literário para fazer a crítica ao colonialismo a partir da esfera da cultura. Assim, independentemente das deficiências de formação, trata-se de uma crítica modelada e modificada pelo político. Existe uma conexão entre o pensamento de Fanon e a linguagem que estes críticos utilizam. Em “El punto de vista de un intelectual”, resenha de Pogolotti sobre *Punto de vista*, coletânea de ensaios de Edmundo Desnoes (CA, 44: 163-164), a auto-crítica à posição do intelectual diante da revolução e diante da cultura ocidental se baseia na rejeição de um pensamento modelado num outro contexto, na passividade com que os intelectuais recebiam as interpretações históricas, econômicas e estéticas produzidas no chamado primeiro mundo. Seguindo Fanon, o texto de Pogolotti articula uma crítica ao intelectual fundamentada na necessidade de utilizar as ideologias ocidentais apenas na medida em que determinados elementos “funcionem” na interpretação do sistema colonial. “Hasta el concepto de sociedad precapitalista, tan bien estudiado por Marx, tendría que ser reformulado”, sugere Fanon. E outro tanto avança a crítica cubana: “El verdadero pecado del intelectual está en no saber descifrar los textos, en haber creído imposible una revolución por no contar con un proletariado poderoso, en aceptar tácitamente la división del mundo en zonas de influencia, en asimilar la teoría como si fuera letra muerta, como si constituyera un mundo cerrado y no un punto de partida con infinitas posibilidades de desarrollo”. Existe aqui uma crítica ao arielismo ou, dito de outro modo, uma antecipação do discurso calibanesco com que a revista fecharia a década. Para se aproximar da literatura latino-americana e reconhecer seu valor, seria necessário, do mesmo modo que já se havia manifestado com a edição “África en América”, “asumir la barbarie”, opor-se à operação de branqueamento que se desprende da tomada tácita de um pensamento maniqueu, dicotômico e excludente. Ao definir (por contraste) os intelectuais dos países subdesenvolvidos como mestiços e impuros, Pogolotti acaba por lhes adjudicar o mesmo papel de Martí, Fanon e Che Guevara, mostrando-lhes que se encontravam “atrapados entre dos mundos”. Também para Lisandro Otero, quando resenha *Los años duros* (CA, 38: 116-117), livro de contos de Jesús Díaz sobre a luta contra a contra-revolução armada, premiado no concurso da Casa, os tópicos do subdesenvolvimento e da violência tornam-se centrais:

Es precisamente esta violencia la que puede entregarnos ese estilo anhelado para la expresión del subdesarrollo. Es literatura de combate en el sentido en que Fanon la nombrara, porque es la

literatura que convoca a un pueblo a la lucha por la existencia nacional, por la toma de conciencia de los denominadores comunes de los hombres dentro de un contexto social, porque es voluntad temporalizada.

Solamente la ira del oprimido puede entregarnos una manera de decir las cosas. Dejemos a la civilización cristiano-occidental-europea la tarea de inventar nuevos nombres a las cosas viejas. Para nosotros todo está por decir, y hay que decirlo con violencia. Este es el libro de la violencia cubana (p. 117).

A teoria da violência que Fanon desenvolveu em *Les damnés de la terre* (1961) caiu como uma luva no setor cubano do Comitê de colaboração, que a aplicou à análise de obras marcadas pela presença da morte e da guerra, obras que justificavam as teses fanonianas e as transformavam em valor literário. Em suas considerações “Sobre a cultura nacional”, Fanon reivindica a via da violência também para o intelectual, que deve transitar do compromisso com a revolução, com o nacional, em direção a uma entrega total à causa terceiro-mundista. Deste modo, o intelectual se coloca contra a cultura ocidental no modo de valorizar tanto o passado quanto a cultura popular dos povos colonizados. Para Fanon, o universalismo provoca, na mente do colonizado, uma mutilação psicoafetiva que deve ser superada através de três fases evolutivas (assimilação da cultura do colonizador, resgate do passado local, e período de luta no qual o intelectual se erige como consciência crítica: “se transforma en el que despierta al pueblo”). Fanon altera radicalmente a ordem de valores que definia a função do intelectual, do homem de cultura. Este giro radical, esta inversão de valores e de prioridades é o que determina, de uma vez por todas, a importância de *Casa* no contexto político-cultural dos anos sessenta. Para este pensador, a responsabilidade do intelectual não é apenas com a cultura nacional, mas com a nação toda, sendo a cultura somente um aspecto: “Luchar por la cultura nacional es, en primer lugar, luchar por la liberación de la nación, matriz material a partir de la cual resulta posible la cultura” (Fanon, 2001: 214).

A relativização do lugar a partir do qual são pensadas a história e a cultura, assim como a ênfase em desarticular o ponto de vista eurocentrista a partir do qual se articulava o pensamento sobre a América Latina, trazem de volta um fato concreto, através do qual este pensamento manifesta-se na revista, que é a crítica ao *boom* do novo romance. Se até 1966 *Casa* vinha informando e resenhando o sucesso editorial da literatura latino-americana, a partir da aparição de *Mundo Nuevo*, cuja razão de ser parecia ser a própria existência do novo romance, passa a observar este movimento com ironia, com desconfiança e com uma certa agressividade. Não por coincidência, o número em que se publica a seguinte nota é o mesmo

que reimprime a carta aberta a Neruda, logo depois de sua participação no Congresso estadunidense do P.E.N. Club:

En un esfuerzo más de «acercamiento cultural» hacia nuestros países, las casas editoriales estadounidenses han anunciado, para este verano del 1966, un vasto y repentino plan de traducciones de autores iberoamericanos.

Esta acción divulgadora parece estar destinada, en considerable medida, a tratar de apropiarse (o a dar la impresión de que se apropian) a determinados intelectuales progresistas o de sabida militancia izquierdista dentro de Nuestra América.

Por supuesto, este amplio surtido de traducciones, calificado en los propios Estados Unidos de «sin precedentes», no es más que un ramal del gran intento de penetración y absorción cultural que ese país ha puesto en práctica últimamente, en un esfuerzo desesperado y sutil de conquistar lo perdido (CA, 38: 136-137).

Existe toda uma política orientada a manter, como valor modal do escritor latino-americano, a recusa a se inserir no mercado editorial através dos mecanismos de promoção criados pelas empresas capitalistas; mas ao mesmo tempo, fora de Cuba, ainda quando a explosão editorial dos sessenta cobria em grande medida as expectativas do público leitor, as obras pelas quais o mercado do livro mais se interessava eram justamente as que não trabalhavam sobre as bases de uma poética militante. Em compensação, o testemunho, a reportagem, os livros de viagens, as crônicas da revolução, as análises sobre as guerrilhas também formavam parte de um *boom* editorial. Enquanto dentro do mercado europeu do livro algumas editoras como Gallimard e Feltrinelli assumiram a representação dos romances mais famosos do *boom* (e em escala menor das literaturas da política), *Casa* se dedicou a legitimar um modelo em que inclusive o escritor de sucesso era apresentado como um assalariado explorado pelo capitalismo, como “materia prima del *star system*” (Roque Dalton, CA, 57: 95-101), portanto manipulado e alienado através do sucesso, e cujo exemplo de resistência heróica dentro de um território dominado pela “presionante comercialización” que tanto escandalizava Haydée Santamaría foi calcado sobre a imagem afável de García Márquez (colaborador arrependido de *Mundo Nuevo* e, a partir de 1967, o escritor de *best-sellers* mais bem sucedido da literatura latino-americana daquela década). “Como político o como escritor quiero arreglar el mundo sin salir de mi estudio”, explicava o futuro Prêmio Nobel. “Los resultados son desastrosos: soy un escritor de moda y un revolucionario de salón”.<sup>21</sup> Em igual medida, quando a revista resenha o *Panorama de la actual literatura latino-americana*, que reúne um dos ciclos de conferências organizados pela revista, a inexistência de um público leitor aparece

<sup>21</sup> “Márquez, preguntas y respuestas”, *Casa de las Américas*, n. 61, julho-agosto de 1970, “Al pie de la letra”, pp. 192-193. Reseña de la entrevista de Carlos Landeras a Gabriel García Márquez, aparecida en *Siempre!*, México D.F., el 11 de marzo de 1970.

como um drama que afeta inclusive os escritores do *boom*, “porque el libro se «convierte» en un *artículo-de-consumo* no cultural, sino de «prestigio social», de *cultura*, como decimos los cubanos cuando queremos ironizar la estupidez embarnizada”.<sup>22</sup>

A revista se esforçou por estimular, no escritor latino-americano, a consciência de que qualquer marca burguesa poderia ser interpretada como fraqueza moral; existia uma resistência em admitir a importância da cultura de massas e dos meios massivos, enfocando as expressões da cultura popular como formas puras da tradição, naturalmente opostas à degeneração espiritual na era da reprodução. Não se trata apenas de que obras a revista lê, mas de como as lê. A discussão sobre o popular e o massivo toma esse giro, por exemplo, nos ensaios de Edmundo Desnoes sobre “La imagen fotográfica del subdesarrollo”,<sup>23</sup> e sobre os cartazes da revolução, como uma manifestação artística massiva, de propaganda, colocada a serviço do ser humano e não de sua exploração.

#### *O Prêmio Casa visto de «Casa»*

A difusão da literatura latino-americana não é um projeto apenas da revista, mas da instituição toda. Prêmio literário, editorial e revista conformam o núcleo legitimador de difusão de um modo do literário que busca latino-americanizar, centralizar e modificar o cânone da literatura continental. A perspectiva literária da instituição (por extensão da revista), embora esteja interessada em destacar a produção letrada mais recente, propõe-se a resgatar toda a literatura. “Sobre la colección literatura latinoamericana” (CA, 45: 159-162), assinado por Camila Henríquez Ureña, apresenta o perfil e os objetivos da editora havaneira. Elaborada num princípio sobre o molde da editorial mexicana Fondo de Cultura Económica, a cubana adota um perfil histórico-literário de projeção continental que, à diferença da Biblioteca Americana do FCE, dá prioridade às obras contemporâneas, em especial as narrativas, que tenham valores literários e sociais, junto de outras, representativas das principais correntes literárias (romanticismo, realismo, naturalismo, modernismo, indigenismo, regionalismo), em edições

<sup>22</sup> Eduardo López Morales, “Un panorama necesario”, *Casa de las Américas*, n. 55, julho-agosto de 1969, pp. 121-122.

<sup>23</sup> *Casa de las Américas*, n. 34, janeiro-fevereiro de 1966, pp. 62-80. “Los carteles de la Revolución cubana”, *Casa de las Américas*, n. 51-52, novembro de 1968- fevereiro de 1969, pp. 223-231. Ver também: “Las armas secretas” [sobre los mitos y valores de los medios masivos de comunicación, “que chocan muchas veces con los intereses más auténticos del mundo subdesarrollado”], *Casa de las Américas*, n. 48, maio-junho de 1968, pp. 32-43.



populares. Diferentemente de sua homóloga mexicana, contudo, a coleção cubana se propôs a introduzir um novo enfoque, orientado para as zonas não hispânicas do Caribe.

Da lista de obras premiadas no concurso cubano durante toda a década pode se inferir que as “literaturas da política”<sup>24</sup> nele promovidas, se localizam por oposição aos romances do *boom*. Se durante os primeiros anos encontramos textos que criticam certas obras premiadas (*Maestra voluntaria*, de Daura Olema, o *Cuatro cuadras de tierra*, de Oduvaldo Viana Filho), destacando suas deficiências estéticas e mostrando, portanto, que as motivações que as levaram a obter um prêmio eram basicamente extra-literárias, posteriormente a crítica se torna afirmativa e está dirigida à promoção de temas político-ideológicos. Basta revisar as resenhas sobre os prêmios de romance de 1967, 1969 e 1971, para esclarecer que não são exclusivamente os valores estéticos que atribuíram os prêmios a *Los hombres de a caballo*, do argentino David Viñas; a *Los fundadores del Alba*, do boliviano Renato Prada Oropeza, e finalmente a *La última mujer y el próximo combate*, do cubano Manuel Cofiño. *Los fundadores...* recria o tema da guerrilha boliviana e a presença de Che Guevara, sem dúvida um dos temas de maior atualidade no âmbito revolucionário latino-americano. Transparece, em primeiro lugar, o esforço do resenhista para sustentar criticamente a eleição do jurado<sup>25</sup>. “Renato Prada: fundador”, escrita por Antonio Benítez Rojo (CA, 56: 145-146), tenta conectar o romance ao padrão internacional dos *boomers* por meio de comparações (nada elogiosas para o boliviano) com Rulfo e Vargas Llosa; Benítez quer mostrar que o romance não é esquemático, afirmando que os personagens são “realmente de carne y hueso”, enquanto justifica as falhas técnicas com a juventude do autor e a ausência de uma tradição literária na Bolívia. Em oposição, *La última mujer...*”, é valorizada justamente a partir do contraste estético e temático com o novo romance:

No aturde con una multiplicidad en el tiempo, en el espacio y en los personajes, a lo Vargas Llosa, ni con palabras inglesas o francesas, alusiones a Nueva York o a cualquier muelle del Sena, a lo Cortázar, no. Por último, tampoco es decadente. Es una novela en que intervienen

<sup>24</sup> Utiliza-se a expressão “literaturas da política”, conforme a designação de Claudia Gilman, referida na nota 30 da Parte III deste trabalho.

<sup>25</sup> O jurado que premiou *Los fundadores del alba* foi formado por: Alejo Carpentier (Cuba), Salvador Garmendia (Venezuela), Noé Jitrik (Argentina), Ángel Rama (Uruguay) y David Viñas (Argentina). A fundamentação do jurado destaca “la existencia de una escritura original y moderna, un poder de recreación verbal espontáneo, una estructura narrativa incitante y un tema al mismo tiempo que de vivísima actualidad –las guerrillas de 1967 en Bolivia- obviamente muy complejo [...] Detrás de ella hay un escritor, cuyo esfuerzo creativo se realiza más si se consideran las dificultades en que se desenvuelve la narrativa actual de su país: Bolivia”. Em: Inés Casañas & Jorge Fornet, *Premio Casa de las Américas. Memoria*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 1999, p. 66. Ver também: “De los fundadores”, resenha de un artigo sobre este romance publicado por Antonio Skármeta na chilena *Ercilla* (12/11/69), *Casa de las Américas*, n. 60, maio-junho de 1970, “Al pie de la letra”, p. 161-162.

trabajadores revolucionarios y entes débiles, fuera de ladrones, traidores y ausentistas. Contra ellos, los revolucionarios no pueden hacer sino lo que hacen: luchar contra los antisociales.<sup>26</sup>

Este deslocamento dos espaços cosmopolitas para os territórios guerrilheiros de Cuba e América Latina, que a resenha anterior propõe como valor literário, já havia sido trabalhado a partir de uma perspectiva ideológica pela crítica a *Los hombres de a caballo*. Premiada por Julio Cortázar (Argentina), José Lezama Lima (Cuba), Leopoldo Marechal (Argentina), Juan Marsé (Espanha) e Mario Monteforte Toledo (Guatemala), finalmente o prêmio cubano reunia um tema político de atualidade que poderia ser proposto como paradigma, e ao mesmo tempo também era exaltada, dada a autoridade dos júris, pelas qualidades literárias:

Desarrolla la obra, en profundidad y con pleno conocimiento de la realidad humana, un tema de interés continental. Pese a tratarse de un sector que, como el militar, produce apasionados enfrentamientos de tipo ideológico en nuestra época, el autor sujeta su tratamiento a estrictas medidas de la literatura de ficción [...] El discurso revela, además, la mano segura de un escritor de estilo directo y sobrio (Casañas & Fomet, 1999: 58).

Apesar do júri considerar o ficcional como elemento fundamental para a premiação desse romance, mais uma vez a crítica cubana de *Casa* desajusta a perspectiva de leitura que legitimaria a eleição do romance de Viñas. Embora seja certo que pela primeira vez uma resenha cubana organiza o comentário em torno dos conceitos de estrutura, ideologia e linguagem, o valor de *Los hombres de a caballo* não chega a ser localizado nem dentro da obra do próprio Viñas, nem no seu “contorno”. O modo como a leitura de *Casa* se limita ao vínculo político com o tema da guerrilha novamente escamoteia o espaço do especificamente literário: o resenhista acredita não ter oportunidade “para um eficaz análisis”. O “sustrato ideológico” que pareceria estar “a flor de piel” é localizado no “Operativo Ayacucho”, considerado o mais importante dos planos narrativos do livro, por ser “el portador de la carga ideológica y del consecuente análisis sobre la política de contrainsurgencia preconizada por el imperialismo y las oligarquías nacionales”. Para o autor da resenha, além disso, Viñas “ha sabido aprehender la esencia del problema: la sociedad burguesa requiere cada vez más la participación activa del ejército, por cuanto es el único medio seguro de contener, al menos por un tiempo prudencial, la revolución”.<sup>27</sup> Esta resenha incorpora também o léxico da vulgarização estruturalista que trouxe a terminologia técnica da linguagem cinematográfica para o discurso da análise literária,

<sup>26</sup> Manuel Rojas, “La última mujer y el próximo combate”, *Casa de las Américas*, n. 67, julho-agosto de 1971, pp. 172-173.

<sup>27</sup> Eduardo López Morales, “De levita (de esos de caballería)”, *Casa de las Américas*, n. 46, janeiro-fevereiro de 1968, pp. 186-192.

e na mesma medida em que seria reconhecido nas outras resenhas, o valor estético que a revista reconhece nesta obra está justamente “no peca[r] de la acostumbrada exuberancia de la nueva novela, verdadera expresión jeroglífica de las posibilidades del «montaje»” (CA, 46: 187).

Esta promoção de um novo modelo ideo-estético que compromete o literário com a luta política, em específico a luta armada, provocou em *Mundo Nuevo* uma reação que Rodríguez Monegal justificou com a importância da obra de Viñas dentro do contexto argentino. “David Viñas en su contorno”,<sup>28</sup> do próprio Rodríguez Monegal, examina *Los hombres de a caballo* no contexto da obra de Viñas e no âmbito da literatura Argentina, atraindo a obra para um contexto que embora não a explique, pelo menos ilumina tanto suas qualidades quanto suas limitações. E são justamente as limitações ideológicas e constitutivas da geração de Viñas os aspectos que *Mundo Nuevo* analisa. O crítico uruguaio tenta mostrar que o “mayor defecto” do romance está “en la concepción misma de una novela comprometida”, o que seria um problema inerente não às qualidades narrativas do autor, e sim ao tipo de romance que se propôs a criar: “En un plano más general aún, cabría reprochar a Viñas que su misma toma de partido se haga *a priori*, antes de escribir, y sea ella la que determine la «realidad» de la novela, y no al revés, que sea la realidad de la novela la que permita desprender una toma de partido” (MN, 18: 82). O afã de correção que perfila a gestão de Rodríguez Monegal, a ênfase no ordenamento da biblioteca latino-americana e a preocupação por resgatar, em benefício do romance, os valores que não lhe eram devidamente reconhecidos pela revista cubana, transformam-se em lição crítica e metodológica. O texto de Rodríguez Monegal impregna o leitor de um “contorno” que vai da ficha bio-bibliográfica ao contexto sócio-político e histórico em que Viñas escreveu o livro, assim como as características ideológicas e estéticas dessa geração. Rodríguez Monegal mostra, além disso, que o verdadeiro contorno de *Los hombres de a caballo* é a realidade política Argentina: “Viñas consigue mostrar cómo el ejército argentino deja de ser el creador de la nacionalidad y una de las fuerzas mayores en la construcción de una América libre para convertirse en una fuerza de opresión dentro del país y en un colaborador eficaz de un ejército interamericano que se propone destruir de raíz el movimiento guerrillero”.

É pelo menos curioso que, apesar da credibilidade do Prêmio Casa, nenhuma das estrelas do *boom* enviase manuscritos ou obtivesse reconhecimento nesse concurso, e que, em contraste, os ganhadores conseguissem visibilidade literária nos centros hegemônicos, onde os afamados do Comitê de colaboração publicavam suas obras. Além do mais, nem Vargas Llosa,

---

<sup>28</sup> *Mundo Nuevo*, n. 18, dezembro de 1967, pp. 75-84.

nem Cortázar –ou, fora do Comitê, Fuentes e García Márquez (integrantes do “cogollito”, como preferiu chamá-los José Donoso)- aparecem no catálogo de laureados pela instituição. Isto é de estranhar porque Fuentes ganhou o prêmio Biblioteca Breve em 1967, quando já era conhecido internacionalmente e seus livros circulavam em vários idiomas. Por que estes escritores preferiam buscar outras vias para promover seus livros? Sobreviver como escritor é, com certeza, uma difícil experiência, e o dinheiro do mercado capitalista é o único que podia garantir um certo status e determinadas condições de trabalho. De qualquer maneira, a publicidade do *boom* começava a se armar de uma história paralela, que reservaria à revista cubana não pouco protagonismo. O ponto de vista do mercado, como o principal responsável pelo reconhecimento internacional dos escritores do *boom*, não podia ser bem recebido por *Casa* quando, desde 1964, distante da parafernália propagandística, havia documentado o conjunto da produção narrativa latino-americana, e portanto se colocava como precursora do reconhecimento do novo romance.

Discute-se a influência negativa do mercado, entre outras coisas, para ressaltar a importância da revolução como a verdadeira responsável pela promoção dos *boomers*. *Casa* parece passar a impressão de que as obras existem porque existe a revolução<sup>29</sup>, mas basta atender as datas em que Cortázar, Fuentes, Donoso, Vargas Llosa, García Márquez, Onetti ou Sábato já estavam escrevendo os livros que os tornariam famosos, para entender que não foi o antológico número 26 o principal responsável por um reconhecimento que se deu, fundamentalmente, no momento em que ultrapassaram o âmbito da língua, como provam as traduções e a abundante produção crítica que até hoje eles geram. Por outro lado, na Espanha desde 1959 a editora Seix Barral organizava o Biblioteca Breve, cuja sintonia com a esquerda internacional, unida ao fato de premiar os *boomers*, transformou-o em plataforma de lançamento desses autores ao mercado do livro. Para explicar melhor este ponto, resulta conveniente lembrar que na conhecida *Historia personal del boom*, José Donoso atribui a invenção do *Boom* aos detratores do novo romance hispano-americano, que o teriam definido como um fenômeno comercial desprovido de seus aspectos especificamente literários. Esta “hipotética” existência do *boom* como grupo literário, cuja autoria o romancista chileno insiste em ligar a seus detratores, isenta-o de qualquer responsabilidade crítica ou conceitual sobre a origem e legitimidade do termo; assim, também não precisa defini-lo num livro que, através do elemento autobiográfico, evade tal resposta. O *boom* aparece como o filho maldito ou o

---

<sup>29</sup> *Historia personal del boom*, Santiago de Chile, Ediciones Alfaguara, 1998, p. 14.

engendro de uma mesquinha intelectual, um produto de baixos sentimentos: “es una creación de la histeria, de la envidia y de la paranoia”. O primeiro capítulo da história pessoal de Donoso, que vale comentar brevemente, é um panfleto contra seus detratores. Da mesma forma que *Casa* negou uma identidade intelectual aos escritores que em 1971 assinariam as cartas em favor de Padilla, Donoso também recorre à invectiva que desmoraliza seus oponentes, retirando-lhes assim o prestígio que os autorizaria a qualificar o *boom*. Se por um lado Donoso nega a existência do *boom*, sua “unidade monolítica”, por outro, é o termo em torno do qual gira o livro. Seu testemunho pessoal o separa do grupo, e ao mesmo tempo quebra a unidade externa do grupo. Além de não renunciar ao termo, nas entrelinhas o define como um fenômeno essencialmente literário que foi deslocado de seu espaço de legitimação estética, e restrito ao mundo voraz da propaganda, um mundo que desfigura o rosto (a alma) de um corpo letrado multinacional e mono-lingüístico. Trata-se, em suma, de uma escritura desfigurada pela imposição de um espaço não natural. Por último, além de querer negar ao *boom* sua existência e unidade, Donoso resiste em reconhecer um momento concreto no seu surgimento: “Nadie tiene claro el momento del nacimiento del *boom*, nadie está dispuesto a prohijarlo definiendo el momento en que se tuvo conciencia de que existía, en el caso de que se acepte que existe o existió. Nadie, por otro lado, sabe si se puede afirmar que el dichoso estallido ha terminado”.

Em contraste, a posição de Rodríguez Monegal para avaliar estes aspectos polêmicos do *boom* foi mais equânime, e parte de um reconhecimento do papel central que teve o fato histórico da revolução cubana para tornar visível o conjunto do novo romance, destacando assim o papel cultural da Cuba pós-revolucionária na divulgação do novo romance. Para Rodríguez Monegal fica claro que o *boom* era, em primeiro lugar, um fenômeno literário “que precede y acompaña” o *boom* editorial, e que ao mesmo tempo se diferenciava tanto do *boom* das traduções quanto do “*boom* ideológico” surgido em Cuba (Rodríguez Monegal, 1972).

O prêmio da *Casa* era suficientemente prestigioso para tratar de impor um cânone de leitura, colocar em circulação as obras que integravam ao discurso literário a política latino-americanista da instituição. Sua repercussão internacional, que a revista acompanhou através de “Al pie de la letra”,<sup>30</sup> não mostra, contudo, o mesmo entusiasmo, nem a mesma avalanche de traduções que caracterizou o sucesso dos *boomers*. O novo romance teria ainda que esperar

---

<sup>30</sup> Ver, por exemplo, as resenhas sobre a repercussão do Prêmio de 1969 através de *Rinascita* (Itália), *Marcha* (Uruguai), *Le Monde* (Paris) e *El Nacional* (México). “La Casa por fuera”, *Casa de las Américas*, n. 56, setembro-outubro de 1969, pp. 159-160.

chegar 1966, quando *Mundo Nuevo* mudaria definitivamente o modo de inserção dos jovens escritores no mercado do livro, e também na crítica acadêmica e na crítica cultural dos grandes tablóides. Se *Casa* contava com um Comitê de colaboração que incluía escritores reconhecidos daquele momento, por que *Mundo Nuevo* é a publicação que consegue constituir uma representatividade literária e articular um cânone?

### ***Mundo Nuevo* e o boom: uma celebração reflexiva**

No dia 1º de maio de 1986, um grupo de intelectuais se reuniu na America's Society para homenagear Emir Rodríguez Monegal, falecido no ano anterior. Os perfis mais ou menos curiosos sobre o diretor de *Mundo Nuevo* que esse encontro traçou possibilitam ter uma idéia mais carnal de sua figura, e corroboram o valor de sua contribuição crítica à literatura latino-americana. De todas as evocações, há uma que é metáfora da formação de um cânone<sup>1</sup>; ela mostra que o mesmo gesto paciente e sistemático com que Rodríguez Monegal guardava selos de correios para a coleção de Roberto González Echevarría foi o que transformou a percepção da literatura latino-americana, não só dentro da própria língua, mas também no âmbito acadêmico dos Estados Unidos<sup>2</sup>. Na opinião de González Echevarría, o trabalho persistente de erodir os esquemas da crítica espanhola que perviviam na academia rendeu a Rodríguez Monegal –e ao novo romance– o privilégio de mudar o cânone dos estudos hispânicos. O modo de leitura crítica com que ele atualizou o olhar estético internacional sobre o universo latino-americano havia se tornado público precisamente através das páginas de *Mundo Nuevo*; além disso, a polêmica com *Casa* tinha transformado-a numa espécie de emblema da reestruturação do campo intelectual.

Por que foi Rodríguez Monegal quem modificou o cânone? O que ele fez para consegui-lo? A resposta à primeira interrogação retomar-se-á de modo sucinto “o problema da crítica”, isto é, sua ausência e suas diferenças. Embora o baixo nível da crítica tenha se transformado em norma na revista *Casa*, tal situação também não foi diferente no resto dos países da América Latina. Entrevistado pelo próprio González Echevarría, o diretor de *Mundo Nuevo* reivindicou como influência fundamental em Hispano-américa o modelo crítico borgeano –“Borges was my model”–, junto com a inspiração em críticos estrangeiros, para compensar a deficiência de padrões locais. Segundo Rodríguez Monegal, o principal ensinamento de Borges, foi “his conception of fiction as fiction. In times when those on the left spoke only of realistic literature and of literary commitment to politics, Borges insisted on writing fiction and demonstrated in his work that realism was a literary convention which had been developed since the beginning of the sixteenth century and artificially codified in the

---

<sup>1</sup> Roberto González Echevarría, “Emir y el canon”. En *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1987, pp. 17-20.

<sup>2</sup> Depois de terminado o trabalho em *Mundo Nuevo*, Rodríguez Monegal se instalou na cátedra de literatura latino-americana da Universidade de Yale, onde, curiosa e paradoxalmente, Fernández Retamar também foi professor no fim dos anos cinquenta.

nineteenth”. E para completar, acrescenta: “Borges, on the other hand, proposed a textual reading which anticipated the best of structuralism”<sup>3</sup>. Para Ángel Rama, ao contrário, Borges pertencia ao passado literário do continente, pois sua literatura não tratava da realidade do momento, portanto não era atual: “Hace años que Borges ha dejado de ser orientador cultural en el río de la Plata y ha pasado a esa extraña situación del clásico de época pretérita que aún sigue vivo; ya no representa la cultura de su país que ha seguido caminos no sólo distintos sino contrarios a su magisterio”. Rama admite que Borges era “reconhecido”, isto é, que através de sua obra, o Ocidente valorizava a literatura hispano-americana, embora afirme também que sua arte é mimética, que desloca a literatura das tradições nacionais, ligando-o assim às elites letradas que se tornavam esteticistas para poder competir com Europa<sup>4</sup>. Enquanto Rodríguez Monegal inseriu *Mundo Nuevo* numa linha crítica cujo crédito na atualização do cânone ocidental esteve garantido pela aceitação acadêmica de autores como Eliot ou Pound, e ao mesmo tempo aderiu à linha borgeana da invenção, a perspectiva de Rama, presente justamente no ensaio que acompanha a apresentação continental da nova literatura latino-americana, mostra os erros do pensamento engajado diante da busca do estético. A avaliação de Rama sobre o valor da literatura de Borges aclara os erros de *Casa* a respeito do literário, e desde cedo “fundamenta” os ataques de Fernández Retamar a Borges no ensaio “Calibán”.

Embora Rodríguez Monegal também mencionasse Pedro Henríquez Ureña, Amado Alonso, Francisco Romero, Alfonso Reyes e Ezequiel Martínez Estrada (os mesmos que, se interrogado, Fernández Retamar citaria), a questão não era tanto a relação de nomes, mas sim a preocupação pela ausência de uma crítica acadêmica que organizasse e propagasse métodos próprios e modernos. Rodríguez Monegal ressalta em especial suas leituras da vanguarda, as mesmas feitas pelos escritores do *boom*. Da América Latina, cita Vicente Huidobro, César Vallejo e Pablo Neruda, e como “local teacher”, o nome de Juan Carlos Onetti preside uma lista que o crítico completaria com referências à obra de Octavio Paz.

A mesma pergunta remete às singularidades da formação de Emir como exegeta profissional dentro dos paradigmas críticos da Escola de Cambridge, do “*new criticism*” estadunidense, e da revista *Scrutiny* (1932-1953). O fundador e diretor, F. R. Leavis, foi professor do uruguaio durante sua estada em Cambridge, em 1949. “What interested me most about Leavis was his courage to define that was really important in a specific literature”,

<sup>3</sup> Roberto González Echevarría, “Interview”. Sítio da web: <http://mll.cas.buffalo.edu/rodriguez-monegal>.

<sup>4</sup> “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, *Casa de las Américas*, n. 26, outubro-novembro de 1964, p. 16.



destacou Rodríguez Monegal. A partir dessa perspectiva, ao se referir a si próprio e aos questionamentos acadêmicos surgidos em torno de sua tarefa como promotor cultural, ele concluiu: “To write about new and even very new writers is always to run a very great risk”. Com isto, Rodríguez Monegal valoriza a originalidade na medida em que ela modifica os temas e os modos de dizer, e nesse sentido seguiu a mesma linha traçada por *Scrutiny*, para a qual o literário era o critério fundamental a que o crítico devia se reportar. O maior empenho de *Scrutiny* consistiu em profissionalizar a crítica, reagir contra as leituras improvisadas dos amadores e colocar a necessidade de uma formulação mais precisa na confrontação com a indústria cultural. Sem dúvidas, inspirar-se em tal projeto foi para *Mundo Nuevo* uma tarefa de risco, por ser aquele um momento em que, dada expansão da indústria cultural, a função social do crítico foi deslocada para o âmbito estritamente acadêmico e mercadológico, com uma conseqüente perda de influência na esfera pública. O público, por outro lado, havia se transformado nas “massas”, e a crítica (a antiga opinião pública), em “relações públicas” (Eagleton, 1991). Assumir a função de revelar o novo, de mediar entre os escritores e o público, entre os escritores e os recintos universitários, entre os escritores e a própria instituição literária, além de significar um risco presumia conduzir o debate em termos regidos tanto pelos discursos do poder quanto pelos da razão. Localizado fora do marco da academia, Rodríguez Monegal trouxe para a crítica latino-americana a possibilidade de retomar uma de suas funções tradicionais: mediar e interpretar. Contrário, por outra parte, ao amadorismo e à falta de instrumentação teórica que definiu a crítica cubana de *Casa*, *Mundo Nuevo* esforçou-se por superar essa dificuldade.

Na América Latina, a inexistência de uma crítica consolidada era tão evidente que os escritores colocavam isso como problema, o que levou os escritores do *boom* a utilizar sua popularidade para assumir as funções do crítico, guiando a sensibilidade do público através da reflexão. Nesse sentido, as entrevistas publicadas em *Mundo Nuevo* são uma contribuição. Isto indica, por outro lado, que Rodríguez Monegal estava ciente das dificuldades que seu projeto enfrentaria, até o ponto em que, tanto quanto nos primeiros anos de *Casa*, o tema da insuficiência da crítica literária em língua espanhola fosse ressaltado na revista de Paris como o eixo que organizava o trabalho interpretativo de Octavio Paz, um dos poucos autores do momento que “mostrava a cara” pela América Latina. Entretanto, apesar de destacá-lo como um dos representantes isolados desse movimento de meditação e ilustração do público, Rodríguez Monegal não deixou de perceber Octavio Paz como um criador que, assim como os

escritores do *boom*, encarou a necessidade de preencher com seu trabalho o vazio de um pensamento crítico atualizado (e especializado).<sup>5</sup>

Já para responder à segunda interrogação poderia se pensar nos procedimentos editoriais e críticos que configuraram a celebração literária em *Mundo Nuevo*, e que a transformaram na realização de um projeto crítico pessoal. A revista documenta a nova experiência latino-americana no mercado editorial através de entrevistas a editores e tradutores, e ao mesmo tempo acompanha a publicidade da literatura nos centros primeiro-mundistas e revisando e avaliando a política de traduções. Isto se observa também na organização interna da revista, no afã corretivo do diretor e na tendência marcada à auto-referencialidade. De modo geral, as entrevistas, valorações, resenhas e notícias culturais mantêm uma sintonia com a atualidade, que as autoriza como rubricas promotoras do novo romance. “Libros y Autores” publica resenhas e notas breves sobre edições recentes da literatura espanhola e latino-americana; “Revistas”, resenha publicações literárias chegadas de todas partes do continente, dos Estados Unidos e de outros países da Europa; e “Sextante” acompanha tanto quanto “Al pie de la letra” o percurso internacional do novo romance através de traduções, congressos e prêmios literários.<sup>6</sup>

O que diferencia esta perspectiva daquela utilizada por Fernández Retamar em sua revista é o fato de propor uma visão da literatura latino-americana como peça de uma engrenagem maior, que além do escritor inclui a participação do crítico, do editor, do tradutor e do livreiro: “*Mundo Nuevo* se propone imperturbablemente llevar a sus lectores los datos y comparaciones de este tipo que pueda recabar, esperando poder poco a poco ir mejorando su información y su método y sacar algo en claro, por modesto que sea, sobre las coincidencias y divergencias, las repercusiones o aislamientos de los mercados literarios latinoamericanos” (MN, 1: 83). A revista ilustra o desafio a que se propõe mostrando a falta de veracidade das

---

<sup>5</sup> Entre 1965 e 1967, Octavio Paz publicou cinco livros de crítica no México: *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, 1965; *Puertas al campo*, UNAM, 1966; *Poesía en movimiento, México, 1915-1966*, Siglo Veintiuno Editores, 1966; *Corriente alterna*, Siglo Veintiuno Editores, 1967; *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Joaquín Mortiz, 1967.

<sup>6</sup> Em *Mundo Nuevo* podemos acompanhar a proliferação de prêmios literários em língua espanhola que nutriram o *boom* e também os que, ao mesmo tempo, encontraram na explosão editorial um estímulo para promover a criação: Concurso “Anuario del cuento rioplatense” (Montevideu); Prêmio Municipal de Literatura de Santiago de Chile; Concurso “Palme sul Mondo” (Nápoles); Prêmio Eduardo Alonso, Prêmio Adonais de Poesía, Prêmio Temas, Prêmio E.D.A.F., Prêmio Taurus, (Madri); Prêmio Ciudad de Oviedo; Prêmio Alfaguara, Prêmio “Eugenio Nadal” (Barcelona); Concurso latinoamericano de cuentos de la revista *Life* (Estados Unidos); Prêmio de la Fabril Editora, Concurso americano de novelas de la Universidad de Veracruz, Prêmio de cuento de la revista *La Palabra y el Hombre*, Primer Concurso de Novela Don Quijote, Prêmio Xavier Villaurrutia (México); Concurso “Primera Plana”, Prêmio Municipal de la ciudad de Buenos Aires (Argentina); Prêmio Coelho Neto, Prêmio anual Machado de Assis (Brasil).

informações divulgadas pela imprensa latino-americana, segundo a qual o ensaio do tema político, histórico e filosófico parecia ser o gênero mais procurado pelo público. Este ponto de vista entrava, porém, em contradição com a política massificadora do mercado editorial, e justificava a publicação de ensaios e sua aparição sistemática nos primeiros lugares das listas de vendas, utilizando como argumento o fato de que o público (na verdade, a classe média) queria se politizar para entender o que estava acontecendo.<sup>7</sup>

Não por acaso, na primeira edição de *Mundo Nuevo*, “Sextante” começa com o artigo “Nuevo descubrimiento de América” (MN, 1: 79-81), que resenha de modo exaustivo a expectativa internacional em torno do novo romance, os problemas da indústria editorial e como a publicidade afeta a colocação de determinadas obras no mercado. *Mundo Nuevo* não se limita somente a informar sobre o impacto do novo romance, mas também presta atenção a toda a literatura que se publica fora do continente, incluindo a brasileira, sem deixar de lado outros gêneros, como o teatro, ou as artes plásticas, o cinema e a música. Recorrentemente, a atenção da propaganda do livro aparece em notícias sobre os mais vendidos (ainda quando manifesta seu desacordo com a maioria dos recortes realizados na esfera do jornalismo cultural). Muitas destas notícias revelam que a localização europeia da revista favoreceu a recepção das informações e a transformou em testemunha, na medida em que teve a possibilidade de participar em determinados eventos (Rodríguez Monegal, por exemplo, era convocado com bastante frequência para integrar júris internacionais).

Da mesma maneira que *Mundo Nuevo* resenha um número considerável de revistas<sup>8</sup>, muitas das quais *Casa* exclui aprioristicamente, *Mundo Nuevo* realiza o mesmo movimento de se manter distante de algumas publicações de esquerda; e com as polêmicas ocorre algo

---

<sup>7</sup> Este ponto de vista também é promovido por *Casa*; ver: “¿Dumping en el boom?”, sobre a preferência do público jovem por obras de tema político contemporâneo, *Casa de las Américas*, n. 58, janeiro-fevereiro de 1970, p. 205.

<sup>8</sup> Revistas culturais, acadêmicas ou suplementos de jornais resenhados em *Mundo Nuevo*: *Eco*, “Lecturas Dominicales” (*El Tiempo*), *Razón y Fábula*, *Azu*, *El Hombre Infinito* (Colômbia); *Revista de Cultura Brasileña*, *Papeles de Son Armadans*, *Papeles*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Índice*, *La Estafeta Literaria*, *Levante* (Espanha); *Fanal*, *Amaru*, *Cuadernos Semestrales de Cuento* (Peru), *Éxodo* (Frankfurt), *Cuadernos de poesía*, *Setecientosmonos*, *Testigo*, *Por Alquimia*, *Revista de Filosofía de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata*, *Boletín de literaturas hispánicas*, *Cormorán y Delfín* (*Revista Internacional de Poesía*), *Confirmado*, *Destino* (Argentina); *El Sol*, *El Herald*, *La Palabra y el Hombre*, *Diálogos*, *Comunidad* (*Cuadernos de difusión cultural de la Universidad Iberoamericana*), *Coatl*, *Sísifo*, *Letras de ayer y de hoy*, *Revista de Bellas Artes*, “La cultura en México” (*Siempre!*) (México); *Casa*, *Islas* (Cuba); *Orfeo*, *Quilodrán*, *Ercilla*, *El Siglo*, *El Mercurio*, *Trilce* (Chile); *Life en Español*, *Visión* (Estados Unidos); *Asomante* (Porto Rico); *Zona franca*, *Poesía de Venezuela*, *Papeles*, “Papel literario” (*El Nacional*), “Índice cultural” (*El Universal*), *Imagen* (Venezuela); *Europe*, *Margen*, *3 Continents* (*Revue d’actualité du Tiers Monde*), *Cuadernos de Ruedo Ibérico* (França); *Times Literary Supplement* (Inglaterra); *Criterio* (Paraguai); *Visão* (Brasil); *La Universidad* (El Salvador); *Temas*, *Marcha* (Uruguai); *Repertorio Centro Americano* (Costa Rica); *Hombre y Jaguar* (Nicarágua); *Boletín cultural*, *Ágora* (Equador).

similar. Contudo, o gesto corretivo com que *Mundo Nuevo* se aproxima das interpretações alheias mostra certa inclinação a “ajustar” as valorações apenas no seu aspecto estético, enquanto *Casa* se dedicou a criticar os enfoques ideológicos do material que resenhava. Entre outras coisas, Rodríguez Monegal estava preocupado com os erros da imprensa européia na hora de apreciar a literatura latino-americana, em especial por não identificar adequadamente a posição de um autor em determinado contexto. Além disso, o olhar sobre o desenvolvimento da indústria do livro ressaltava a produção das editoras que imprimiam textos dos autores do *Boom* [Eudeba, Joaquín Mortiz, Emecé, Ediciones Libera (Argentina); Zig-Zag (Chile); Fondo de Cultura Económica (México), e Alfa (Uruguay)]. Tanto quanto *Casa*, *Mundo Nuevo* acompanhou o sucesso dos jovens romancistas, especialmente García Márquez, Donoso, Vargas Llosa, Fuentes e Cortázar, aos que também dedicou valorações.<sup>9</sup> Também foi significativo que o tão questionado uso do termo “boom” não provocasse em *Mundo Nuevo* nenhuma reflexão, o que mostra que o sentido de explosão editorial era o que predominava, e que estava desprovido de qualquer conotação negativa importada da margem esquerda. O termo é utilizado pela primeira vez (e na verdade, muito pouco) numa breve informação de “Sextante” (“Sigue el «boom»”, MN, 11: 93) para anunciar o sucesso de *Sobre héroes y tumbas* na Argentina, chegando a vender dez mil exemplares por mês.

Outro dos modos com que a revista administra a promoção e a crítica do novo romance é através de uma tendência marcada à auto-referencialidade, que implica também um certo afã pedagógico. Quando ela apresenta ou anuncia um novo título, ao mesmo tempo oferece as coordenadas necessárias para pensar a obra dentro de um contexto maior, que não é o de toda a obra do autor, ou o da produção nacional em que surge, mas o contexto tanto da literatura latino-americana, quanto da crítica que a própria revista realiza. Este estilo de organizar a leitura e oferecer ao público uma visão totalizadora sobre o valor de uma obra se desenvolve em duas direções: uma sincrônica (valorações sobre autores e obras específicos) e outra diacrônica (como a revista distribui as críticas no seu próprio espaço de recepção, e em função de que objetivos aparecem). Quando anuncia a publicação de *Los cachorros*, de Vargas Llosa,

---

<sup>9</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Madurez de Vargas Llosa”, *Mundo Nuevo*, n. 3, setembro de 1966, pp. 62-72; Luis Hars, “Gabriel García Márquez o la cuerda floja”, *Mundo Nuevo*, n. 6, dezembro de 1966, pp. 63-77; Emir Rodríguez Monegal, “El mundo de José Donoso”, *Mundo Nuevo*, n. 12, junho de 1967, pp. 77-85; Severo Sarduy, “Un fetiche de cachemira” [sobre *Zona sagrada*, de Carlos Fuentes], *Mundo Nuevo*, n. 18, dezembro de 1967, pp. 87-91; Aníbal Ford, “Los últimos cuentos de Cortázar” [sobre *Todos los fuegos el fuego*], *Mundo Nuevo*, n. 5, novembro de 1966, pp. 81-84; Luis Hars, “Cortázar, o la cachetada metafísica”, *Mundo Nuevo*, n. 7, janeiro de 1967, pp. 57-74; Carlos Fuentes, “«Rayuela»: la novela como caja de Pandora”, *Mundo Nuevo*, n. 9, março de 1967, pp. 67-69; Alfred J. Mac Adam, “Cortázar novelista”, *Mundo Nuevo*, n. 18, dezembro de 1967, pp. 38-42; Jean L. Andreu, “Cortázar cuentista”, *Mundo Nuevo*, n. 23, agosto de 1968, pp. 87-90.

numa nota de quatorze linhas em meia coluna, não demora em conectar o leitor com uma série de referências que mostram seu projeto de registrar, acompanhar, mas sobretudo de organizar e atualizar a biblioteca latino-americana (MN, 15: 66). O mesmo ocorre quando anuncia a publicação de *Tres Tristes Tigres* ou de *Cien años de soledad*, isto é, quando vê completar-se, no fim da engrenagem, a passagem de uma obra através de diferentes instâncias de legitimação até chegarem ao público, e neste caso, ao sucesso mais aplaudido da década. Na seguinte citação, a revista lembra como a recepção do romance de García Márquez foi realizada em suas páginas, um ano antes de ser publicada pela Editorial Sudamericana:

Esta obra constituye, sin duda, el centro y culminación de una vasta saga narrativa que el autor colombiano había iniciado en 1955, con *La hojarasca*, y que ahora adquiere su pleno sentido. Novela extensa, escrita en un lenguaje de increíble levedad y humor, ya ha sido considerada una de las obras maestras de la nueva narrativa latinoamericana. Los lectores de *Mundo Nuevo* han tenido oportunidad de apreciar dos de sus capítulos (anticipados en nuestros números 2 y 9), así como un extenso estudio de Luis Harss sobre su autor (número 6). Próximamente publicaremos un trabajo sobre esta novela capital (MN, 13: 67).

Assim, a auto-referencialidade é usada pela revista para provar que sua percepção crítica (“una de las obras maestras de la nueva narrativa latinoamericana”), além de anteceder à existência pública da própria obra, é sobre todas as coisas confiável. Em casos menos afortunados, o resultado final desembocou na censura, em especial quando a revista resenhou o desprezo da crítica chilena pelo sucesso de Donoso (MN, 15: 70), ou o veto espanhol para *Cambio de piel*<sup>10</sup>. No primeiro caso, *Mundo Nuevo* reafirma a idéia de que para criar livremente o escritor deve se manter fora dos contextos locais e reconhece que enquanto crítico (nas relações com o meio social), o escritor perdeu definitivamente seu lugar na esfera pública. Este último é uma colocação que a esquerda reunida em torno de Cuba (apesar da pouca influência que o intelectual cubano tem dentro de sua própria esfera pública) se resistiu a assumir. Em palavras de Donoso, a literatura não podia mais competir com a expansão e o impacto dos meios massivos, aceitando assim o fracasso social do escritor:

La idea de que hoy por hoy el artista sea un portavoz, me parece ingenua y obsoleta. La literatura ya no tiene la fuerza colectiva que tuvo. Ese papel de la literatura ha sido tomado por la radio, el cine y la TV, que se dirigen directamente a las masas. Muy poca gente lee novelas y poemas, lo que deja libre a la literatura para asumir su papel cultural y deshacerse de su papel

---

<sup>10</sup> “Fuentes y la censura española” publica fragmentos da avaliação negativa de *Cambio de piel* (Prêmio Biblioteca Breve 1967) emitida pela Direção Geral de Informação, organismo que decidia a publicação de livros na Espanha, e resposta de Fuentes. *Mundo Nuevo*, n. 17, novembro de 1967, pp. 90-91.

social [...] El escritor se debe tomar la libertad de ser socialmente inútil para ser culturalmente útil. (MN, 15: 70)

A posição do romancista chileno diante da função social do escritor contrasta, porém, com as tentativas da esquerda militante, de revitalizar sua participação na esfera pública. Isto se observa nos temas históricos, políticos, ideológicos e econômicos que em ocasiões *Mundo Nuevo* abordou e que em *Casa* constituíram um discurso central (mas não neste trabalho de pesquisa).

#### *Os atores (nada) secundários do «boom»*

O espetáculo publicitário que acompanhou o ingresso do *boom* no setor canonizável da literatura latino-americana avivou o interesse por outras figuras que se mantinham por trás dos bastidores, enlaçando suas funções de maneira que a obra do escritor atingisse o sucesso de crítica e de público. O ponto de vista destes atores, até então invisíveis para os leitores, começa a ser valorizado pela crítica de revistas, na medida em que articulavam políticas institucionais e indicadores de “crescimento”, sem obliterar a função pedagógica e ilustrativa que deviam cumprir perante a sociedade. O entusiasmo com que *Mundo Nuevo* apresentou o florescimento editorial por meio das entrevistas com editores, livreiros e tradutores, poderia ser pensado como a tentativa de articular o fenômeno do *Boom* com um projeto editorial democratizador, destinado a elevar o nível cultural das massas.

A revista do ILARI vê o movimento “autor/ editor/ público leitor” como uma engrenagem, e dentro do literário lhe confere um papel relevante à atuação do editor, como agente que pode contribuir para modificar as pautas da política cultural dos países da América Latina. A partir da mesma perspectiva pessoal que impulsiona seu projeto, contudo, a revista focaliza o sucesso das empresas editoriais como uma contribuição de índole pessoal, mais do que institucional. Esta crítica à falta de uma política estatal que fomentasse e protegesse a indústria do livro foi abordada pela revista ao registrar o fracasso da gestão de Arnaldo Orfila Reynal no Fondo de Cultura Económica (“Tormenta sobre México”, MN, 2; “El escándalo de *Los hijos de Sánchez*”, MN, 3); o fracasso da editorial Argentina Eudeba, cuja junta diretiva renunciara em repúdio à intervenção militar na Universidade (MN, 5); mas tal crítica foi abordada especialmente através da voz de Jorge Alvarez, “editor oficial [...] de nuestra

literatura no oficial”.<sup>11</sup> O editor argentino é apresentado como modelo, na medida em que consegue harmonizar os interesses econômicos da empresa, com uma atitude crítica que valoriza o mesmo catálogo de autores que *Mundo Nuevo* reivindicava: “los títulos son elegidos no sólo en atención al señalado rumbo de las ideas del editor, sino también a su intrínseco valor literario y, desde luego, a sus posibilidades de venta” (MN, 5: 81).

Voltando sobre o modo como *Mundo Nuevo* se integra aos mecanismos da indústria cultural, percebe-se a aproximação das formas literárias das jornalísticas, como um fenômeno inevitável do qual o crítico, o editor e o escritor poderiam se favorecer. A seguinte reflexão sobre a importância do jornalismo cultural e da vulgarização da literatura assume um certo distanciamento da imagem degradada do massivo, que a teoria frankfurtiana propagava. Enquanto *Casa* defendia a separação radical entre literatura e mercado, *Mundo Nuevo* pensava tal união como legítima. Seguindo a lógica de Jorge Alvarez, cuja editora conheceu na época um sucesso sem precedentes, a função da crítica passou a ser valorizada inclusive dentro dos mecanismos editoriais. “Parece sencillo”, comenta o editor argentino, “pero el secreto [...] consiste en no equivocarse en la elección del libro, adivinar qué se venderá” (MN, 5: 81-82). Esta necessidade de acertar na seleção para garantir as vendas implicava, porém, que em lugar de discriminar a opinião do crítico, o critério editorial o erigia como autoridade frente ao mercado.

*Mundo Nuevo* promoveu o perfil de vários projetos editoriais do continente, e tentou mostrar que as condições de existência e de desenvolvimento da indústria do livro estavam mediadas por fatores de ordem econômica, mas também política, cultural e social. Pode-se citar, por exemplo, o testemunho sobre as empresas editoriais que Manuel Scorza tentou levar adiante no Peru, e a censura como o principal motivo de seu fracasso; a contribuição da literatura latino-americana para o patrimônio mundial discutida num escritório de Gallimard, em Paris; os novos projetos de um liberal como Benito Milla, e a explosão do livro na Argentina, que condensaram uma postura intelectual que justificou a gratificante recepção do público aos romances latino-americanos, com um discurso sobre o progresso estruturado em torno da alfabetização e do crescimento da classe média. A Editorial Sudamericana, de Buenos Aires, comenta seus promissores e bem sortidos planos de publicação, assim como os gêneros e temas em que apostava.<sup>12</sup> Para discutir o fenômeno do *boom*, os editores adotam uma abordagem sociológica e estética, e contrariamente à visão denegrida da indústria do livro no

<sup>11</sup> César Fernández Moreno, “Crónica editorial Jorge Alvarez”, *Mundo Nuevo*, n. 7, janeiro de 1967, pp. 80-82.

<sup>12</sup> César Fernández Moreno, “Un libro por día”, *Mundo Nuevo*, n. 14, agosto de 1967, pp. 61-69

capitalismo que *Casa* ofereceu a seus leitores, *Mundo Nuevo* mostrou que o *boom* tinha um sentido, que era a expressão de um momento de crescimento econômico, e ao mesmo tempo de aproximação entre as literaturas do continente. Mostrou que os editores não eram meros comerciantes, mas também homens com uma formação intelectual e uma preocupação social; mostrou que havia uma responsabilidade com a cultura, que aquele era também um modo de compromisso com a sociedade, isto é, com a tarefa de formar o gosto do público. As editoras, por outro lado, são apresentadas como indicadores de progresso. Contudo, a esta visão otimista e epifânica da vida do livro na América Latina, a própria *Mundo Nuevo* antepôs uma outra, mais cética, em que a indústria do livro aparece ameaçada pelo controle estatal: “hasta qué punto las actividades culturales que dependen económicamente, o financieramente, del Estado han de estar sometidas a las mutaciones, a los cambios, a los golpes, que se producen en el gobierno”.<sup>13</sup> Toda esta proliferação crítico-valorativa, não entanto, ocorreu num clima de censura, que transitou da proibição governamental para publicar certas obras, à queima de livros.<sup>14</sup>

Com a saída de Rodríguez Monegal, toda a andaimaria valorativa de *Mundo Nuevo* desapareceu, pois junto com seu primeiro diretor a revista perdeu seu público e seus colaboradores. A nova direção tentou então lançar uma outra promoção de escritores, cujas contribuições aparecem disseminadas em recortes nacionais ou genéricos da poesia, do conto e do romance. Para a crítica literária, o máximo expositor foi Wolfgang A. Luchting<sup>15</sup>, colaborador esporádico da primeira época. O *boom*, por outro lado, foi acompanhado fundamentalmente a partir da perspectiva do mercado, que é a que predominou no discurso da revista, por ser a sociologia a tendência crítica que orientava o trabalho de Horacio Daniel Rodríguez. Ainda que a partir de uma posição que dilui o literário no contexto extra-literário, a revista também tentou manter os tópicos do sucesso internacional da literatura latino-

---

<sup>13</sup> Benito Milla, “La nueva promoción de lectores” [entrevista com Emir Rodríguez Monegal], *Mundo Nuevo*, n. 19, janeiro de 1968, pp. 83-87. Entrevistas relacionadas com a temática editorial: Manuel Scorza, “El libro en la calle” [entrevista de Julho Ortega], *Mundo Nuevo*, n. 23, agosto de 1968, pp. 84-86; Elvira Orphee, “Visita a Roger Caillois”, *Mundo Nuevo*, n. 2, agosto de 1966, pp. 57-59.

<sup>14</sup> “Quema de libros” [Llamas en Lima; Humos en Buenos Aires], *Mundo Nuevo*, n. 20, fevereiro de 1968, pp. 89-90.

<sup>15</sup> Wolfgang A. Luchting, “Crítica paralela: Vargas Llosa y Ribeyro”, *Mundo Nuevo*, n. 11, maio de 1967, pp. 21-27; “El Perú en la vidriera”, *Mundo Nuevo*, n. 29, novembro de 1969, pp. 85-88; “Todos los juegos el juego”, *Mundo Nuevo*, n. 35, maio de 1969, pp. 29-35; “Los mitos y lo mitizante en «La Casa Verde»”, *Mundo Nuevo*, n. 43, janeiro de 1970, pp. 56-60; “Los fracasos de Mario Vargas Llosa”, *Mundo Nuevo*, n. 51-52, setembro-outubro de 1970, pp. 61-72.



americana<sup>16</sup>, o crescimento editorial, os problemas da indústria do livro, assim como a decadência de alguns prêmios literários da língua<sup>17</sup>. A estratégia de utilizar a polêmica em torno da literatura hispano-americana para revitalizar o que até então tinha sido o foco de atenção de *Mundo Nuevo* terminou funcionando como um discurso contra o movimento canonizador que a revista desenvolveu na primeira etapa. O tema do novo romance se organizou em torno da crítica às antologias e ensaios, de autores que exaltavam a contribuição estética dos representantes do *boom*. *La novela hispano-americana*, de Juan Loveluck (1969), entre outros livros, foi desautorizado como sendo uma visão parcializada e entusiástica<sup>18</sup>, enquanto que também não faltam as críticas diretas a Rodríguez Monegal<sup>19</sup>.

É importante destacar como a concepção de *Mundo Nuevo* obedece a um plano muito bem estruturado antes de se concretizar. Nessa coesão, nessa solidez e nesse ar menos tenso que nela se respira, se transparece também a segurança que Rodríguez Monegal sentia em seu próprio labor; ele era consciente de sua capacidade de trabalho, de sua reputação; estava convencido de sua contribuição. Desse modo, ele consegue dar ao romance um suporte discursivo, criar-lhe um passado, uma genealogia, um lar, mas também um mundo.

Na polêmica entre *Casa* e *Mundo Nuevo*, e na separação que impôs entre os escritores, foram os menos afamados, os mais isolados nos “cotos” respectivos, aqueles que mais tiveram a perder: convites a congressos, edições estrangeiras, recepções com os famosos, entrevistas e conferências. Todo o glamour propagandístico do *boom*, toda a exegese com que *Mundo Nuevo*

---

<sup>16</sup> Rubén Bareiro Saguier, “La literatura latinoamericana en Francia”, *Mundo Nuevo*, n. 30, dezembro de 1969, pp. 52-66; Alvaro Menen Desleal, “La literatura latinoamericana en los países de habla alemana”, *Mundo Nuevo*, n. 55, janeiro de 1971, pp. 17-30.

<sup>17</sup> “Libros, libros...” [sobre as dificuldades do *boom* editorial], *Mundo Nuevo*, n. 31, janeiro de 1969, “Sextante”, p. 95; Manuel Olivari, “Panorama del libro en el Perú”, Iván Restrepo Fernández, “México: El movimiento cultural”, *Mundo Nuevo*, n. 32, fevereiro de 1969, pp. 77-80; 84-87, respectivamente; “Venturas y desventuras de un conocido premio literario” [sobre o fim do Prêmio Biblioteca Breve], *Mundo Nuevo*, n. 38, agosto de 1969, “Sextante”, pp. 93-94; Iván Restrepo Fernández, “De libros, lectores y crítica” [sobre o mercado editorial, os livros, os leitores e a crítica], *Mundo Nuevo*, n. 39-40, setembro-outubro de 1969, p. 125; [S. S.], “Retracción editorial” [sobre a diminuição da atividade editorial na Argentina durante o primeiro trimestre de 1970], *Mundo Nuevo*, n. 46, abril de 1970, “Sextante”, pp. 94-95; Grabiél Zaid, “Los demasiados libros”, *Mundo Nuevo*, n. 51-52, setembro-outubro de 1970, pp. 4-7; [A. M. P.], “Perú: El «boom» del folletín” [sobre a invasão e o sucesso de público do romance folhetim no mercado peruano] *Mundo Nuevo*, n. 51-52, setembro-outubro de 1970, “Sextante”, pp. 124-125; José Pubén, “Vida, pasión y muerte de un premio de novela” [sobre os problemas éticos e estéticos do Prêmio ESSO de romance, de Colômbia (1961-1969)], *Mundo Nuevo*, n. 55, janeiro de 1971, pp. 72-74; [S. S.], “Qué se lee en Nicaragua”, *Mundo Nuevo*, n. 55, janeiro de 1971, “Sextante”, pp. 91-92; Lucila Pagliai, “Clase media y éxito editorial en la Argentina”, *Mundo Nuevo*, n. 56, fevereiro de 1971, pp. 68-74; [A. M. P.], “El libro: un lujo peruano” [sobre a crise do mercado editorial no Peru], Iván Restrepo Fernández, “México: Libros y más libros” [novas publicações das editoras Joaquín Mortiz, Diana, Grijalbo, FCE, ERA, Universidad], *Mundo Nuevo*, n. 56, fevereiro de 1971, “Sextante”, pp. 90-91; 93-94, respectivamente.

<sup>18</sup> Alberto Villagomez, “Una antología demasiado personal”, *Mundo Nuevo*, n. 55, janeiro de 1971, pp.

<sup>19</sup> Lewis H. Rumban, “¿Puede antologizarse la literatura latinoamericana?” [resenha da antologia da literatura latino-americana preparada por José Donoso para a revista *TriQuarterly*, outono 1968-inverno 1969], *Mundo Nuevo*, n. 42, dezembro de 1969, pp. 61-67.

escoltou sua circulação, embasou mais uma vez o brilho da mesma massa de escritores que figurou por trás da polêmica entre ambas revistas. Enquanto eles permaneciam na discrição em seus respectivos países, os internacionalizados novos romancistas (embora fosse verão) viam seus livros nas vitrines do velho continente.

Em sentido amplo, a promoção do novo romance é para Rodríguez Monegal um projeto literário e cultural. Ele usa sua revista para realizar seu trabalho de crítico, e por isso se encontra tão bem estruturada e é tão coerente com sua política editorial. A promoção literária observada a partir de “Sextante” é mais ordenada e sistemática que “Al pie de la letra”, mas apenas porque todo o espaço da seção está dedicado a oferecer informações essencialmente literárias e artísticas, enquanto que a cubana abrange também o campo político-ideológico. Entretanto, o tipo de informação que ambas oferecem sobre os escritores do *boom*, ou sobre o movimento de opiniões que surge em torno do fenômeno é basicamente o mesmo: resenhas de revistas, de artigos, e de outras resenhas; anúncios de traduções ou de novas edições; anúncios de prêmios e concursos; polêmicas. Embora as informações tenham o mesmo caráter de divulgação e síntese, elas nem sempre seguem o ponto de vista dos autores dos textos que resenham. Esta afirmação deve ser entendida tanto em sentido direto —o que se informa é de um outro conteúdo— como figurado —em ocasiões trata-se da mesma notícia, mas enfocada de ângulos diferentes. Além disso quando se resenham polêmicas, a apresentação que cada uma faz dos “protagonistas” chega a ser diferente, até o ponto de construir papéis ideologicamente opostos. Há ainda polêmicas que uma registra e simplesmente a outra ignora: *Casa* não resenha a polêmica entre Rodríguez Monegal e Vargas Llosa a propósito do tema do homossexualismo em *Paradiso*<sup>20</sup>, mas registra o texto do peruano que deu lugar à polêmica<sup>21</sup>. Assumindo uma atitude de discípulo, ou de integrante de um grêmio que deve se reportar a Rodríguez Monegal como a uma instância superior de poder crítico-literário (o procedimento é o mesmo que *Casa* utilizava para pôr à prova o engajamento de seus seguidores), Vargas Llosa tenta explicar ao uruguaio que seu silêncio em torno da questão homossexual não decorria da autocensura típica do moralismo revolucionário, mas de sua consideração de que a questão homossexual era, no romance, um aspecto secundário. Rodríguez Monegal retrucou com uma bem argumentada exposição, baseada na análise de vários segmentos de *Paradiso*, corrigindo novamente as

---

<sup>20</sup> “Sobre el «Paradiso» de Lezama”: [Carta de Mario Vargas Llosa a Emir Rodríguez Monegal], pp. 89-90; “Un punto de partida” [resposta de ERM a Vargas Llosa], *Mundo Nuevo*, n. 16, outubro de 1967, pp. 89-95. Emir Rodríguez Monegal incluiu essas cartas em *Narradores de esta América II*, Editorial Alfa Argentina, 1974; ver: “Correspondencia con Mario Vargas Llosa sobre *Paradiso*”, pp. 141-155.

<sup>21</sup> Mario Vargas Llosa, “*Paradiso* de José Lezama Lima”, *Amaru*, n. 1, janeiro de 1967, pp. 72-75.

leituras insuficientes que pareciam pôr em risco o destino canônico deste romance e, em sentido geral, da literatura do *boom*.

As sutilezas, dispersas entre os números de quase meia década mostram que existiu uma espécie de competição entre *Casa* e *Mundo Nuevo*, competição essa em que uma se espelhava desagradavelmente no discurso e nos vazios da outra. Existia também em *Mundo Nuevo* um outro tipo de recato ou moralismo, um outro tipo de atitude de superioridade intelectual que lhe facilitou não perder a compostura, o profissionalismo, diante dos obstáculos que os cubanos interpuseram ao projeto. Visto do presente, é admirável e até comovente pensar como ambas revistas conseguiram criar tal dinamismo e despertar a curiosidade pela cultura latino-americana, num contexto de hostilidade política tão profunda. Contudo, no silencioso desinteresse de *Casa* durante a época iniciada por *Mundo Nuevo* depois da saída de Rodríguez Monegal, evidencia-se, em primeiro lugar, que pelo menos uma das questões a resolver em Havana era conseguir o descrédito de Rodríguez Monegal no cenário internacional, e este é um movimento que, como a segunda parte deste trabalho tentou mostrar, realiza-se em função de anular o poder aglutinante que, a partir do especificamente literário, este crítico conseguiu colocar em prática entre os mais respeitados escritores da América. A sombra literária que Emir projetava sobre a revista *Casa*, somada às escaramuças epistolares e às humilhações públicas, acaloraram os ânimos daqueles que, desde a esquerda militante, encontravam-se impedidos de transitar pelos circuitos hegemônicos, tanto acadêmicos quanto de mercado. Em caso de infração, a sanção que os cubanos impunham deixava o escritor na mais penosa das situações diante da esquerda. Lembre-se somente o episódio do poeta Nicanor Parra, quando *Casa* retirou-lhe o convite para participar como júri do Prêmio, uma vez que o chileno havia visitado Patricia Nixon na Casa Branca<sup>22</sup>. Este caso (extremo, dado o contexto de repúdio internacional à guerra no Vietnã, que o transformou em motivação legítima para o castigo) foi breve e silencioso, se comparado com o assédio aos *boomers* ou com as críticas a Vargas Llosa e Padilla. Com ele, a revista manteve ligado um mecanismo de punição que foi aceito como justo pelos intelectuais que se identificavam com o projeto político de *Casa*. Assim outro chileno, Gonzalo Rojas, não tardaria em se fazer eco do castigo cubano a Parra, em especial para desacreditar a antipoesia. O mesmo aconteceria com os amigos exilados que participavam do Comitê, qualificados pela revista cubana de “latinoparisinos colonizados”.<sup>23</sup> Para *Casa*, que

<sup>22</sup> “Cruce de cables”, *Casa de las Américas*, n. 61, julho-agosto de 1970, em “Al pie de la letra”, p. 183.

<sup>23</sup> Isto ocorreu quando os *boomers* se juntaram para criar a revista *Libre*. “Su esposa, caballero...” anuncia o fim das revistas do ILARI financiadas pela Fundação Ford e ataca diretamente o surgimento de *Libre* e sua equipe de

já havia se visto cara a cara com *Mundo Nuevo*, emprender pela segunda vez a polêmica contra o mais recente grupo de desencantados da revolução cubana parecia azar demais. Se alguma coisa vem a ser provada neste episódio é que a origem do dinheiro e a estabilidade institucional determinaram não só o tempo de duração de cada uma das revistas, mas também os riscos que elas assumiram para não “faltar com a verdade”.

*Mundo Nuevo* foi uma revista que não deixou que nenhuma outra coisa desviasse sua atenção da própria escritura; *Casa*, em contraste, dividiu elogios com a originalidade da gráfica, mas muito especialmente com os discursos fortes da revolução, ao serviço dos quais colocou seu desempenho. Por tudo isso, quando *Mundo Nuevo* entra no seu segundo momento (justamente quando Rodríguez Monegal havia conseguido colocar num plano de inferioridade as temeridades políticas de *Casa*), apesar de denunciar abertamente a repressão dos intelectuais em Cuba, em especial dos integrantes do grupo El Puente, *Casa* não voltou a se manifestar sobre a revista, e ao mesmo tempo Rodríguez Monegal deixou de ser um dos personagens protagônicos da história intelectual sessentista, que a publicação cubana continuou a narrar em “Al pie de la letra”. Quando Rodríguez Monegal conclui o trabalho em *Mundo Nuevo*, *Casa* dá por terminada a polêmica. Desse modo, seguindo o enfoque deste trabalho, que é o de comparar ambas revistas no contexto da polêmica ideo-estética, a segunda fase de *Mundo Nuevo*, embora tenha sido analisada de modo breve nos capítulos anteriores, perde bastante do seu interesse no acompanhamento dos avatares do *boom*, no sentido de que não se encontram os autores da primeira época, nem a figura que uma identidade “supranacional” lhes criou; e sobretudo porque *Casa* cessa de se comunicar com *Mundo Nuevo*, sendo que o diálogo que se escrevia nas entrelinhas ou em grandes manchetes é interrompido.

No duplo movimento de emissão e recepção de mensagens que caracterizou a polêmica, predominava uma atitude que não era apenas política, mas que também estava ligada com pessoas concretas, em especial com Emir. Como afirmou o próprio Fernández Retamar (ver entrevista em Anexos), *Casa* estava interessada em discutir com os escritores e críticos importantes, e não se perdeu na disputa, quando *Mundo Nuevo* perdeu também o prestígio literário. Além do mais, os tempos tinham mudado, no sentido de que a política cultural cubana radicalizou-se até o ponto de *Casa* fazer a seguinte correção ao jornal italiano Rinascita, a

---

redação. *Casa de las Américas*, n. 67, julho-agosto de 1971, em “Al pie de la letra”, p. 181. “Ellos escogieron la libertad” arremete novamente contra *Libre* e resenha o editorial do primeiro número (Paris, setembro-novembro de 1971). *Casa de las Américas*, n. 69, novembro-dezembro de 1971, p. 219. Sobre o surgimento de *Libre* e das polêmicas do Comitê de colaboração de *Casa* em torno da mesma, ver: María Eugenia Mudrovcic, “América Latina desde Paris (a propósito de *Libre*). Em: Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Hispamérica/ Alianza Editorial, pp. 439-451

propósito da Segunda Declaração do Comitê, em 1969: “[*Rinascita*] habla de «formación de nuevas vanguardias intelectuales», cuando nuestra «Declaración» contempla el caso de la formación de una nueva vanguardia política”.<sup>24</sup>

Em 1969, já havia passado o momento em que *Mundo Nuevo* acolheu e promoveu o *boom* através da reflexão compartilhada entre críticos e escritores. Como Rodríguez Monegal entendia o processo, o contexto em que aconteceu o fenômeno, e as partes que o compunham, foi essencial para dar essa imagem de unidade que é a de uma formação discursiva, aquilo que na perspectiva de Foucault se encontra na base da nacionalidade, da identidade (Foucault, ). É ao chegar a esse ponto, a esse entendimento que Rodríguez Monegal tenta passar sobre o político –inclusive tentando utilizá-lo– em função de articular esse discurso formacional. Seu elevado nível de auto-referencialidade vai unido ao propósito de mostrar que esse discurso é um mundo novo, um mundo de ficção que existe independentemente do mundo polarizado, real, concreto, onde a polêmica com *Casa* tem lugar. A revista cubana, por sua parte, tentará mostrar que a chave da identidade latino-americana não pode se localizar fora do âmbito ideológico da revolução. História e romance, para a cubana, tinham uma missão em conjunto: colocar o intelectual na esfera pública revolucionária num sentido estritamente afirmativo.

“Al pie de la letra” mostra com nitidez que os intelectuais de esquerda na América Latina tinham vida de partido político. Se antes de 1959 os partidos comunistas seguiam com atenção as novidades de Moscou, a partir dessa data Cuba as embasará com as suas, mais próximas e afins com os interesses intelectuais do resto do continente. Além disso, *Casa* registrou em detalhe como este processo de adesão e esta disciplina partidária manifestou-se na intelectualidade de esquerda, na voz dos que apoiavam as decisões tomadas em Havana. Logo depois do caso Padilla, por exemplo, “Al pie...” resenhou somente os artigos que apoiavam o método utilizado pela Segurança do Estado para condenar o poeta, e que duvidavam de que realmente o autor de *Fuera del juego* tivesse motivos suficientes para realizar tão penosa declaração<sup>25</sup>. Também, até esse momento o prestígio literário dos *boomers* havia alcançado tal respeito que se transformou em salvo-conduto para circular sem restrições entre Havana e outras capitais importantes; isso foi suficiente para tratar com Rodríguez Monegal e fazer

<sup>24</sup> “La Casa por fuera”, *Casa de las Américas*, n. 56, setembro-outubro de 1969, em “Al pie de la letra”, pp. 159-160.

<sup>25</sup> “Otras voces, otros ámbitos” resenha as reações de alguns escritores latino-americanos diante do caso Padilla: Haroldo Conti, Antonio Skármeta, Federico Schopf e Jorge Enrique Adoum. Também “Los inventores de *affaires*” resenha o artigo de Oscar Collazos publicado em *Marcha*, a propósito do caso Padilla. Collazos afirma que os intelectuais “han convertido los manifiestos y las cartas, los telegramas y los despachos de prensa en sustituto de la acción revolucionaria”, *Casa de las Américas*, n. 68, setembro-outubro de 1971, “Al pie de la letra”, pp. 183-184.

declarações ousadas à imprensa internacional, algo que foi vedado aos escritores cubanos residentes na ilha.

Ao não pensar em termos de “identidade cultural” num sentido nacionalista, e ao (re)configurar a partir do exterior o espaço físico latino-americano (onde na realidade vivia-se um momento histórico de entusiasmo e tensão), o projeto de *Mundo Nuevo* bate de frente com o de Casa, já que projetava os valores das culturas centrais sobre as periféricas num momento em que o terceiro-mundismo insistia em reivindicar uma axiologia que recupera a imagem mestiça do continente, enquanto legitima um outro tipo de literatura – a do Prêmio Casa e seus acólitos latino-americanos- em função de conseguir a unidade política. *Mundo Nuevo*, em contraste, quer que seu projeto letrado sirva para incorporar determinados valores literários a um cânone latino-americano. Por isso Fernández Retamar escreve seu “Calibán” (CA, 68: 124-151), como ele mesmo já manifestou, para ajustar as contas com *Mundo Nuevo*, com Fuentes, Borges e Rodríguez Monegal, e afirmar que o discurso legítimo sobre a identidade havia deixado de ser essencialmente cultural para se tornar político, racial, terceiro-mundista; tratava-se de uma opção política pela identidade, própria de quem não desejava continuar a ser um colonizado apenas por ser diferente, pois ser diferente era justamente seu autêntico valor. O mestiço foi proposto como o cruzado que assumiria um compromisso, um dever contra do Ocidente. Contudo, é da mesma forma uma identidade que se cria sobre os discursos metropolitanos, e que por surgir de uma conjuntura específica, termina por datar certos valores, certos enfoques, além de manipular certas idéias a um tal ponto que recentemente o próprio Fernández Retamar relese seu texto com vistas a atualizá-lo, isto é, adaptá-lo às circunstâncias históricas atuais, na medida em que estas lhe permitem deslocar (um pouco) seu discurso do centro do dever ser, para manifestar (aceitar) as afinidades entre seu verdadeiro pensamento em torno da literatura latino-americana, e os postulados ideológicos de *Mundo Nuevo* (Fernández Retamar, 2000 d).

## Pulsões do cânone

Tanto em *Casa* quanto em *Mundo Nuevo*, a promoção do *boom* do novo romance se encontra estreitamente ligada à atualização do cânone literário latino-americano, embora a aceitação de novos valores percorre caminhos diferentes em cada uma. A mudança no conceito de literatura que a introdução e o reconhecimento do gênero testemunhal implica mostrar que tanto a revista cubana quanto o Prêmio Casa que ela divulgou, buscavam instaurar um gênero (o testemunho) e uma temática (a política) em estreita vinculação com o fato histórico da revolução cubana, e aos modos como esta se ramificou pelo resto da América Latina. *Mundo Nuevo* realizou a dupla função de ensinar o que ler e como fazê-lo, mas sempre dentro de um conceito do literário renovador, dentro da alta modernidade ocidental. Como a análise das entrevistas tentou mostrar, na revista do ILARI o canônico se deu através do vínculo entre um grupo de escritores e a crítica, algo que não aconteceu de maneira orgânica na publicação cubana.

Em ambas percebe-se como, sobre a paisagem de fundo da revolução, o cânone fendeu-se em dois planos: um que se legitimava pelos valores culturais e reivindicava por meio do literário o acesso dos marginais ao centro, e outro que a partir do poder político se instituiu como centro, e que portanto não se legitimava pelos valores culturais, e sim pelos políticos. Ambos se sustentavam, além disso, sobre a oposição entre dois segmentos cindidos de uma mesma comunidade de escritores, em primeira instância lingüística. De um lado, os escritores se apresentavam como representantes do poder político, e em nome deste último modificaram tanto a função do literário quanto seus valores; e de outro, os escritores se reuniam numa espécie de comunidade letrada. O cânone que eles construíram se manteve à margem do poder político, mas continuou ativo dentro do debate ideológico. Os que se encontravam numa posição marginal a respeito desse poder foram ao mesmo tempo os mais representados nos recortes canônicos, embora isto tenha acontecido fora da comunidade responsável pela sua condição de marginalizados. Isto é, estes são os exilados ou aqueles que dentro de Cuba ocupavam uma posição periférica com relação ao poder, como tão bem ilustra o caso de Lezama Lima.

Todavia, o esforço político para construir um cânone específico para a literatura da revolução somente se concretizou em 1970, quando o período que abrange esta pesquisa estava chegando ao fim. Ainda assim, as obras de temática política promovidas pela revolução cubana

foram marginalizadas por um cânone que funcionava sobre pressupostos mais amplos, como a língua e as inovações técnicas. Existia uma função política na integração de diferentes comunidades ao cânone. *Casa* o faz como forma de implementar uma política cultural e uma tradição do pensamento americanista dos próceres da independência. Por isso abriu espaço para as minorias, que testemunharam a entrada na cultura por meio de uma escritura legitimada pelo Prêmio Casa. *Mundo Nuevo*, em contrapartida, não se interessou por esta tendência, embora a contemplou em alguns momentos, mas não através de textos literários.

Como já foi visto, as eleições literárias de cada revista foram também eleições ideológicas. As justificativas de *Casa* para incluir ou não um autor dentro do cânone terceiro-mundista foram, em primeira instância, políticas. Pode-se lembrar aqui da exaltação do romance da revolução, cujos escassos valores literários a própria revista admitiu em 1964, quando Arrufat ainda resistia em abandonar os modelos herdados das velhas famílias de revistas do continente. Assim, enquanto *Mundo Nuevo* incluiu no cânone a literatura que é parte da tradição ocidental, *Casa* incluiu a do Terceiro Mundo, a voz das minorias, tentando adaptar os valores estabelecidos dentro do cânone ocidental, para que estas minorias fossem representadas. As fricções entre ambos modos de intervir no literário tem sua origem, segundo Walter Mignolo, nas suas relações com o poder e com a língua oficial (o espanhol), onde ambos se entendem como sinônimos:

[...] una lengua y una tradición se consideran *la* lengua y *la* tradición cuando, en realidad [...] existen varias lenguas y tradiciones para las que el canon oficial carecería de sentido. Pero esto es, precisamente, lo que hace la historia de la literatura. La historia de la historiografía literaria en Latinoamérica es, tal vez, un ejemplo sorprendente de formación y supresión del canon debido a la fricción entre colonizador y colonizado, producto de los rasgos plurilingüísticos y multiculturales. El canon hispanoamericano se construyó sobre la base de un lenguaje «estándar» y de un conjunto de criterios estéticos implícitos en los conceptos de «poesía» y «literatura» del colonizador (Mignolo, 1998: 268).

Seguindo a análise de Mignolo, podemos afirmar que *Mundo Nuevo* não construiu um novo cânone, mas atualizou o que já existia, e na inclusão da literatura brasileira teve um papel fundamental. Nesse sentido dá-se um duplo movimento de inclusão de um cânone nacional, também em processo de atualização, dentro de um outro cânone continental, na direção do qual as literaturas afluíam a partir de seus respectivos contextos locais. *Mundo Nuevo* atualizou o cânone nos termos da literatura ocidental, de cujo *corpus* se reclamava parte. Em vários momentos das entrevistas se faz observação ou se insiste em lembrar que fazemos parte dessa literatura, que é ao mesmo tempo uma tradição. As entrevistas são assim uma das formas que



explicam as transformações da norma literária, e portanto um dos recursos ativados para a formação do cânone, ou seja, elas assumem função canônica. Por meio da ampliação ou da mudança de uma tradição, o que tanto Rodríguez Monegal quanto os escritores do *boom* fizeram foi tentar definir e legitimar uma zona da literatura que fosse ao mesmo tempo seu próprio território.

Sob o comando do primeiro diretor, a literatura em *Mundo Nuevo* se separou dos outros discursos (político, histórico, publicitário), em busca de sua autonomia, como seria coerente dentro do projeto modernizador. Isto é o que marca a atualização de *Mundo Nuevo*, o fato de concretizar o projeto ilustrado da modernidade que partia do século XIX e que, em termos de independência literária, a América Latina não havia conseguido. Em *Casa*, pelo contrário, a autonomia não se definiu como princípio. Além do mais, *Mundo Nuevo* produziu uma imagem moderna e elitista da literatura, cosmopolita, ocidental, que se opôs ao latino-americanismo e ao terceiro-mundismo da revista cubana. Em ambas, por outro lado, os romancistas se transformaram em críticos de outros romancistas, embora em *Mundo Nuevo* o fizeram guiados pelo faro crítico de Rodríguez Monegal que, com exceção das leituras estruturalistas de Severo Sarduy, deu uma certa unidade ao conjunto da crítica que praticava. O uruguaio parecia ter um gosto especial pelo descobrimento de novos talentos, que ele autorizava como esteticamente válidos por meio de um discurso crítico que transformava em suas próprias opiniões; ele se encontrava investido de autoridade por um saber particular (literário) que lhe deu poder para legitimar sua postura; assim, seu direito de se expressar surgia desse saber. De certa forma, este direito foi reivindicado também através de uma transação. Embora Rodríguez Monegal defendia a liberdade individual sobre qualquer tipo de engajamento político, ao mesmo tempo queria oferecer a imagem de que se encontrava envolvido nos acontecimentos, em especial quando ele publicou documentos que provavam uma versão muito mais objetiva e transparente de determinados acontecimentos políticos que afetavam diretamente o funcionamento da instituição literária.

Enquanto que, para promover o cânone terceiro-mundista, *Casa* se apoiou basicamente nas resenhas de livros e na publicação de textos inéditos, *Mundo Nuevo* manteve as valorações, as entrevistas, os capítulos de romances e as resenhas. Isto é, *Mundo Nuevo* dedicou mais espaço ao enaltecimento dos valores estéticos que, por outro lado, ficaram muito melhor explicitados. Os modos de interpretação entre ambas publicações são diferentes e estão baseados em ideologemas que se repelem. As versões da literatura contemporânea que constroem e narram aos leitores são também diferentes; elas tomam visíveis zonas diferentes

da literatura e do campo intelectual latino-americano. *Casa* chegou até o extremo de mostrar Che Guevara como um escritor, fato que põe de manifesto até que ponto o tema do engajamento com a luta armada estava enraizado no imaginário da revista cubana. Ela criou uma sorte de travestismo ideológico através da qual o guerrilheiro se tornava mais artista, e o artista mais guerrilheiro; como se a arte e a ideologia, a partir de extremos opostos, fossem se reunir num ponto de equilíbrio.

A partir de todos os pontos de vista aqui abordados, a separação entre o latino-americanismo/ terceiro-mundismo de *Casa* e o cosmopolitismo de *Mundo Nuevo* se faz ostensível. Dentro do espaço crítico, a primeira fase de *Casa* apresenta modelos literários e intelectuais que não se definem a partir da exclusão dos opostos, já que os discursos institucionais e de formação conviviam de maneira contraditória e tensa; *Mundo Nuevo*, no entanto, apresenta modelos literários e intelectuais definidos, articulados a um pensamento crítico. Na segunda época de ambas, para *Casa* os modelos literários e intelectuais atingiram um alto nível de radicalismo político, e nesse sentido estavam bem definidos, enquanto que em *Mundo Nuevo* estes se mostraram desarticulados. Para *Mundo Nuevo*, a partir de 1968, o novo romance deixou de ser uma unidade para se transformar em obstáculo para a promoção dos novos escritores. Por outro lado, à ideologia da revista cubana e sua política editorial em ambas fases, *Mundo Nuevo* opôs, também a partir de 1968, um anti-latino-americanismo fomentado através de polêmicas<sup>1</sup>. Estas revistas, além do mais, tentaram erigir seus respectivos projetos em eixos que cruzavam um universo ideoestético saturado pela simbologia revolucionária e pela promessa liberal do fim da Guerra Fria. Ao querer ocupar um lugar político central, *Casa* promoveu discursos que dentro do campo intelectual contribuíram para deslocar os Estados Unidos da centralidade política latino-americana, e para propor a revolução como centro, como autêntico parâmetro para a unidade continental. A partir de outra perspectiva, *Mundo Nuevo* não reconhece os Estados Unidos como um centro, e sim a Europa, seu padrão do que é o Ocidente.

As duas revistas desejam tirar América Latina da marginalidade estética e política; e embora sejam projetos diferentes, não necessariamente teriam que se opor, mas se opõem. O olhar de *Casa* a *Mundo Nuevo* é frontal. Pode-se verificar isso dando atenção à sintaxe, aos espaços em que a reconhece como oponente. *Mundo Nuevo*, contudo, durante os primeiros dois anos não enfrenta abertamente a revista cubana; Rodríguez Monegal é mais discreto, toma

---

<sup>1</sup> Ver nota 15, na Parte I deste trabalho.

precauções, mas se resiste a praticar o elogio em torno dos recortes e interpretações da revista cubana. Em todo caso, tenta instaurar também sobre ela seu próprio mecanismo corretivo, como mostra através do ensaio “David Viñas en su contorno”.

Distintamente do universalismo de algumas das revistas predecessoras hispano-americanas, nestas revistas não existe um diálogo com as literaturas produzidas fora do âmbito hispano-americano, mas sim com as teorias. O latino-americanismo centraliza a cultura, o idioma da Espanha e sua literatura; chega a integrar o Brasil, mas não totalmente. A linha cosmopolitizante de *Mundo Nuevo* também não importa literatura estrangeira de modo sistemático nem relevante, embora reconhece, tanto quanto *Casa*, a significação que a literatura e o teatro de vanguarda de língua inglesa continuavam a usufruir, a partir de um lugar destacado dentro do cânone ocidental. É nesse contexto que *Casa* e *Mundo Nuevo* (sob o comando de Arrufat e Rodríguez Monegal respectivamente) se interessam pela produção dramática de autores de grande sucesso, como Arnold Wesker, Harold Pinter e Edward Albee. O que ambas incorporam do exterior é aquilo que na América Latina constituía uma carência: as correntes críticas e teóricas num caso o estruturalismo e no outro, as teses anti-colonialistas.

Diante do latino-americanismo, o cosmopolitismo define a América Latina como a nova parte visível do Ocidente, enquanto o terceiro-mundismo propõe a reivindicação de um lugar central para o periférico, para “corrigir” a subalternidade. Em nenhuma das duas publicações, a noção de “literatura estrangeira” como valor presente atinge um nível de representatividade que permita pensar seu funcionamento dentro dos discursos que as representam. Assim, a língua se institui como unidade. A literatura estrangeira, em particular de língua inglesa, se destaca especialmente como referência a um momento formativo, tanto do novo romance latino-americano, quanto da crítica que *Mundo Nuevo* representava. O fato de que ambas estejam centradas na atualidade faz com que o que elas recuperam da literatura latino-americana seja o mais recente, figuras e gêneros com os quais era possível estabelecer uma continuidade ideo-estética. *Mundo Nuevo* cria tal continuidade a partir da obra de Borges e de Darío, enquanto que *Casa*, mesmo reivindicando Darío, não apresenta a herança de autores modernos como o argentino para configurar um padrão literário; no lugar disso privilegia um pensamento (político) sobre o estético, inspirado na ética guevarista; sua tentativa consistiu em conectar a literatura ao momento histórico. Enquanto *Mundo Nuevo* fazia propaganda do *boom*, *Casa* traçava o mesmo gesto para fazer publicidade dos valores da revolução.

Ao mesmo tempo que a promoção cultural em *Mundo Nuevo* não pode ser reduzida à publicidade do *boom*, também não pode ser obliterado o fato de que a internacionalização do novo romance estimulou na América Latina a reflexão sobre a existência e o destino das literaturas nacionais, tema do qual *Casa* e *Mundo Nuevo* fizeram-se eco, principalmente quando passam a publicar recortes que promoviam os novos poetas e os novos narradores, em pequenos conglomerados que não conseguiram se sobrepor ao efeito de unidade e de exclusão que o *boom* provocou. Rodríguez Monegal, porém, negou que os melhores colocados constituíssem por si sós uma literatura, certificando com isto a idéia de que para se sobressair, o que se precisava era qualidade: “Los que ustedes llaman el complejo Vargas Llosa-Cortázar-Fuentes es un complejo no de literatura sino de autores, cada uno de ellos muy destacado como creador individual” (MN, 11: 89). Entre os escritores que não foram captados pelas grandes editoras, e muito menos traduzidos para o inglês ou o francês, o desânimo parecia ser geral. Fincados no exterior, críticos como Rama ou Rodríguez Monegal tiveram essa visão de conjunto, muito mais otimista, que definitivamente propôs o padrão dos *boomers* como *tabula rasa* para medir o nível de qualidade do resto dos escritores; isto é, buscavam a articulação de um cânone. A partir de qualquer perspectiva destaca-se a conexão de *Mundo Nuevo* com os escritores, que foi possível –e completa- por estar fundada em valores literários, fato que determinou a fluência com que articulou esse cânone. Em *Casa*, ao contrário, o que se ratifica é o fato de que o critério ideológico excluiu outros valores, determinantes em *Mundo Nuevo*.

## Da Casa ao Mundo

Quando se vincula a existência de *Mundo Nuevo* à *Casa*, a primeira é vista como a contrapartida ideológica da revista cubana, e sua função reduzida ao duelo entre liberalismo e socialismo. No contexto da Guerra Fria, esse enfrentamento se manifestou em todos os âmbitos da cultura, e portanto *Mundo Nuevo* opera como mecanismo dialógico e como espaço de consagração de um modelo ideológico e literário sustentado por valores que pretendiam garantir ao intelectual sua autonomia. A correlação de forças entre ambas as revistas é proporcional às tensões da Guerra Fria. *Casa* surge como um produto da revolução cubana que impulsiona sua circulação continental, de modo que não há nada mais lógico para o Congresso pela Liberdade da Cultura que substituir a antiga *Cuadernos* por uma publicação que estivesse à altura dos acontecimentos históricos. De certa forma, a revolução obriga o Congresso a elevar o nível das suas revistas para América Latina. Para fazê-lo, ninguém melhor do que Rodríguez Monegal, cuja experiência em *Marcha* e *Número* assegurava tanto o enfoque que seria dado aos acontecimentos culturais, quanto a forma como se relacionaria com os intelectuais. Na América Latina, na Europa e nos Estados Unidos, o uruguaio era tido como uma das figuras mais respeitadas da crítica literária hispano-americana, devido aos recortes e leituras canônicas com que já contribuía para trazer ao centro a posição periférica da literatura latino-americana.

Diante da postura literária de Rodríguez Monegal, o segundo diretor de *Casa*, Roberto Fernández Retamar, dirige sua revista para o discurso de combate ideológico. Se por trás de *Mundo Nuevo* existia um congresso liberal e um grupo de instituições desprestigiadas pelos escândalos que a Guerra Fria gerava, por trás da revista cubana igualmente pululava um conglomerado de interesses políticos que em nada contribuíam para que *Mundo Nuevo* realizasse, através do diálogo, o pretendido equilíbrio de forças.

A intenção de mostrar a fragilidade da crítica literária cubana, tanto por sua formação sócio-cultural como por sua atitude passiva diante do desequilíbrio entre política e literatura, faz com que Rodríguez Monegal desenvolva um estilo peculiar de intervir, a partir da Europa, na dinâmica cultural latino-americana, que *Casa* havia conseguido capitalizar. Assim, ambas as revistas apresentam duas maneiras diferentes de regular suas práticas discursivas. Perante o imperativo cubano de criar obras sobre a História em movimento, isto é, de corresponder-se com a política da revolução, *Mundo Nuevo* proporciona ao escritor uma outra forma, legítima, de intervir na história literária, também em movimento. Esta revista mostra as transformações

da linguagem sob um ponto de vista orientado a criar uma política da escrita, ou mais precisamente, do discurso ficcional. Conseguir, por outro lado, que muitos dos intelectuais mais reconhecidos do momento colaborassem no projeto, confirma o prestígio de que seu diretor gozava, e como, livre das pressões da política que o contexto cubano provocava, o discurso dos colaboradores volta a focalizar os temas e motivos das suas obras, assim como as peculiaridades do processo de criação.

A polêmica entre *Casa* e *Mundo Nuevo* se inscreve no marco de uma intensa mobilização ideológica, que além de estimular a discussão estética, explicitou as vias subterrâneas de atualização das noções de literatura e de intelectual engajado/ autônomo, no contexto revolucionário cubano e latino-americano. Tal discussão mostra como, por meio da revolução de 1959, entrou em vigor um paradigma latino-americanista e terceiro-mundista, cujo caráter militante chegou ao ponto de designar à vanguarda intelectual o papel de vanguarda política. Por outro lado, a polêmica pôs em relevo o modo agônico da relação entre literatura e política, assim como a ascensão de novos gêneros (entrevista, testemunho, diário, epístola), a partir dos quais as revistas, enquanto representantes de instituições e grupos que se repeliam, desenvolveram a luta pelo poder político e pela centralidade estética dentro do campo intelectual latino-americano daquela década.

De todas as perspectivas abordadas, é possível verificar como a questão do engajamento esteve no centro do debate literário, mas também constatar que, em contrapartida, existia um projeto autônomo que defendia a separação do literário e do político, e cuja importância para a literatura latino-americana não foi nem tem sido suficientemente reconhecida pela esquerda revolucionária. Isto se deve em parte ao nível exorbitante de politização atingido pelo campo das letras durante a década de sessenta, embora o sentido do engajamento para cada uma das revistas tenha sido diferente, na medida em que estavam localizadas em contextos e campos de valores também diferentes.

*Casa* propôs uma nova articulação entre o literário e o político, que modificou o valor do primeiro, e colocou a literatura num plano de existência problemático. No nível da crítica literária, deve-se destacar que além da constatação da ineficácia da crítica na América Latina, a partir da influência de Cuba a urgência do engajamento transferiu para a crítica os modos de posicionamento político manifestos principalmente pelos escritores. Além disso, embora a noção de escritor remeta diretamente à literatura, enquanto que a de intelectual refere-se a uma esfera mais ampla que engloba também o literário, na polêmica ambos termos se superpõem constantemente.

Já na configuração dos títulos das revistas, as noções de “construção” e de “unidade” foram acionados como modos de localizar a abrangência dos respectivos projetos continentais: *Casa* foi o lar de uma família intelectual numerosa e disciplinada, voltada a resgatar os valores de uma identidade própria, diferente daquela do Ocidente; ela tomou a língua (a literatura) como eixo cultural que facilitaria a entrada da ideologia revolucionária no resto dos países do continente, e uma vez unificada, enfrentaria outras línguas e linguagens. Diferentemente, em *Mundo Nuevo* isto ocorreu através do *boom* do novo romance; a língua, exorbitando a casa latino-americana, foi mostrada no universo internacionalizado das letras, para posicionar-se também como identidade. Embora num primeiro momento *Casa* tenha seguido a perspectiva de *Mundo Nuevo* (lembramos mais uma vez seu interesse pelo novo romance em 1964), com a entrada “oficial” da literatura engajada (narrativa e poesia), do testemunho e da crítica de base ideológica, seus percursos na procura de um cânone que colocasse América Latina como plataforma de fim de século se bifurcaram.

Os recortes de gêneros e literaturas, assim como as propostas crítico-literárias das revistas, mostram que nada fugiu à polarização ideológica. Em *Mundo Nuevo*, os escritores do *boom* enunciaram América Latina de um modo predominantemente estético; em *Casa* o que eles tornaram explícito com maior ênfase foi o posicionamento político (em 1967, Fuentes adere à Declaração do Comitê de colaboração de *Casa*, enquanto que Vargas Llosa recebe um prêmio literário na Venezuela, e no lugar de um discurso comemorativo assume seu engajamento com a revolução cubana). Isto é, eles localizam os saberes estéticos e as ideologias políticas em espaços e projetos diferentes; desse modo, eles reivindicam o livre trânsito, e tentam mostrar aos cubanos que a autonomia da arte não é necessariamente definida por oposição ao engajamento. Contudo, o clima de tolerância que rodeou a presença dos *boomers* na *Casa* cubana minguou a partir de 1968, quando começaram a se posicionar criticamente diante das polêmicas intelectuais da ilha.

Apesar das diferenças entre ambas revistas, o fato de *Casa* tomar *Mundo Nuevo* como paradigma negativo, por meio do qual censura outras revistas e outros modos de afirmar a autonomia diante da revolução cubana, põe de manifesto o valor e o prestígio da “revista de Monegal”. Ainda hoje ela consegue dar continuidade ao que parece ser, como anunciava Haydée Santamaría, o melhor do estilo da revista cubana: a polêmica.

## **ANEXOS**



## ANEXO A

### CASA / MUNDO NUEVO: QUADRO RESUMO

*Casa*

*Mundo Nuevo*

n. 34, janeiro-fevereiro de 1966

“Réquiem para *Cuadernos* y una prevención”  
Esta nota retoma o tópico do intelectual ingênuo no mesmo tom irônico e cético utilizado por RFR na troca epistolar com ERM: “una revista similar sería dirigida por el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal. También se editará en París. También estará «vinculada» al Congreso por la Libertad de la Cultura. Atención: «vinculada», nadie habla todavía de que la empresa está subvencionada. Los cambios de nuestro tiempo y en nuestra América, exigen también cambios semánticos. Hay que hilar más fino, si se quiere penetrar en las capas de la intelectualidad americana cada vez más incorporada a la verdad, para desgracia de los Arciniegas”, “Al pie de la letra”, pp. 142-143.

n. 36-37, maio-agosto de 1966

“Viejo *Cuadernos*, *Mundo Nuevo*: siempre la CIA”; “Visión de la literatura como mercancía”; “En *Marcha* (maio 6), Gregorio Selser desenmascara...”. As três notas resenham os artigos publicados em *Marcha* sobre a penetração estadunidense na América Latina através da cultura e das ciências sociais, “Al pie de la letra”, pp. 217-218.

n. 3, setembro de 1966

“Los comisarios culturales” [editorial] introduz os documentos sobre o escândalo de *Los hijos de Sánchez*, mas ao mesmo tempo faz uma crítica à “caça às bruxas”, à arte e à literatura, sob as formas do nacionalismo e do moralismo que escondem a ausência de democracia. O editorial retoma a metáfora dos “macartitos” da literatura criada por Carlos Fuentes e retrata os “novos inquisidores”, p.

“El Congreso del P.E.N. Club”. Breve resenha sobre o evento, destacando a participação dos escritores latino-americanos, “Sextante”, pp. 75-76.

n. 38, setembro-outubro de 1966

"Carta abierta de los intelectuales cubanos a Pablo Neruda". Acusação ao poeta de ter sido incauto diante da política estadunidense, participando do Congresso do P.E.N. Club em Nova York, em especial numa mesa-redonda dirigida por ERM. O diretor de MN é qualificado de "Quisling de la literatura hispano-americana". A carta registrou 14 assinaturas, pp.

"El PEN: entierro de la guerra fría en literatura", crítica o artigo de Carlos Fuente publicado por *Life en Español* (agosto 1 de 1966), p. 133.

n. 39, novembro-dezembro de 1966

"Sobre la penetración intelectual del imperialismo yanqui en América Latina". Mesa-redonda apresentada na emissora Radio Habana Cuba, motivada pela carta aberta a Neruda. Participaram: Lisandro Otero, Roberto Fernández Retamar, Edmundo Desnoes, Ambrosio Fornet, pp. 133-138.

n. 4, outubro de 1966

Emir Rodríguez Monegal, "Diario del P.E.N. Club". Sobre as atividades do XXXIV Congresso do P.E.N. Club, cujo tema foi "O escritor como espírito independente". O texto chama a atenção para a ausência do representante cubano, Alejo Carpentier, pp. 41-51.

n. 5, novembro de 1966

"Las reglas del juego", editorial que introduz a resenha das polémicas suscitadas pela participação de escritores latino-americanos no XXXIV Congresso do P.E.N. Club.

"Papel del escritor en América Latina", mesa-redonda dos escritores latino-americanos no Congresso do P.E.N. Club. Participantes: Carlos Martínez Moreno, Nicanor Parra, Juan Liscano, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Haroldo de Campos, Victoria Ocampo, Manuel Balbontín, Pablo Neruda, Arthur Miller, Emir Rodríguez Monegal, pp. 25-35.

Emir Rodríguez Monegal, "El P.E.N. Club contra la guerra fría". Apoiando-se nos artigos publicados em diversos meios da imprensa de Europa e América Latina, ERM examina as reações provocadas por esse evento, em particular a presença de Pablo Neruda. Ele centra o valor do Congresso na "demostración objetiva de que el diálogo intelectual se ha restablecido". No epígrafe "Una reacción cubana" faz alusão à carta aberta dos cubanos a Neruda, reproduzindo alguns parágrafos da resposta do poeta chileno, que não foi divulgada por *Casa*, ao mesmo tempo que aproveita para corrigir os erros semânticos e de tradução que na carta

n. 40, janeiro-fevereiro de 1967

Ambrosio Forent, "New World en español". Resenha crítica dos primeiros dois números de MN (julho e agosto de 1966). Forent faz críticas ideológicas às colaborações de Carlos Fuentes, Severo Sarduy e François Fejtő. A revista é qualificada de "engendro", a entrevista de ERM com Fuentes, "uno de los documentos más patéticos del periodismo latinoamericano", Sarduy de "francocubano" e Fejtő de "gusano". Forent questiona o silêncio em torno dos livros que Ezequiel Martínez Estrada escreveu em Cuba, nos dois artigos para MN assinados por César Fernández Moreno. Ele critica também a posição de ERM, o apresenta como falso e hipócrita, que escamoteia a discussão sobre os problemas latino-americanos sob uma política de diálogo, pp. 106-115.

"Manifiesto contra la Galería Cultura y Libertad"; "Respuesta de la Galería Cultura y Libertad"; "La Cia, Cultura y Libertad y el *New York Times*". A ofensiva não atinge apenas MN, mas todas as empresas culturais financiadas pelo ILARI e que seguem a política do CLC, "Documentos", pp. 124-125; 125-127; 128-129, respectivamente.

Resenha de uma seleção de textos de José Enrique Rodó publicada por Eudeba, com seleção e prólogo de Mario Benedetti. Destaca-se um texto antiimperialista que não havia sido incluído na edição das Obras Completas (Madrid, Aguilar, 1967) preparada por ERM. Contrário a Benedetti, ERM afirmava que o antiimperialismo era um aspecto secundário na obra de Rodó, "Al pie de la letra", pp. 143-144.

Sobre a recusa de MN em publicar um texto do porto-riquenho Manuel Maldonado Denis. Também a notícia foi resenhada no *Caimán Barbudo* ("El nuevo nuevo trato", n. 10, janeiro de 1967), "Al pie de la letra", pp. 147-

apresentavam MN como instrumento da CIA, "Sic", pp. 85-90.

n. 6, dezembro de 1966

T.S. [Tomás Segovia], "Poetas y críticos". Resenha de *Casa*, n. 35, março-abril de 1966. Destaca-se a qualidade "sorprendente" da poesia "que se incrusta fuertemente en la inmediatez [...], incluso en las situaciones políticas", e avalia a obra de teatro de Manuel Galich, *El último cargo*, como "elemental melodrama". Sobre a pesquisa dirigida ao papel do intelectual nos movimentos de libertação nacional, Segovia encontra algumas respostas "interesantes al lado de otras de cajón o totalmente incomprensivas", embora destaca a contribuição "lúcida y profunda" de Régis Debray. Na seção crítica ele também avalia a resenha de Vargas Llosa sobre *Los ríos profundos*, de Arguedas, como "un magnífico ejemplo de crítica descriptiva y «simpatética»", "Revistas", pp. 90-91.

n. 41, março-abril de 1967

“[Primera] Declaración del Comité de colaboración de la revista *Casa de las Américas*”.

n. 11, maio de 1967

“Al lector” [editorial]. A revista retifica algumas das críticas mal documentadas feitas por intelectuais de esquerda (sem citar nomes faz alusão a Ambrosio Fornet e Angel Rama) explica a origem dos fundos recebidos pelo ILARI através da Fundação Ford, e ratifica os pontos principais de sua política editorial, baseada na independência e o diálogo.

n. 42, maio-junho de 1967

“Encuentro con Rubén Darío”, número de homenagem integralmente dedicado ao poeta. O editorial explicita o propósito de “rendir homenaje vivo a quien abrió nuevos caminos a la poesía de lengua española y significó uno de los instantes más altos de universalización de nuestra cultura”. Resultado do evento organizado por Casa de las Américas no balneário de Varadero, Cuba, de 16 à 22 de janeiro de 1967.

n. 7, janeiro de 1967

“El año Rubén Darío”. Resenha das homenagens a Rubén Darío realizadas no marco do centenário do seu nascimento. A resenha dedica um espaço maior à comemoração cubana. Comenta-se o primeiro ponto dos acordos tomados na reunião cubana, e que baseando-se na Primeira Declaração do Comité de colaboração de revista, buscava a adesão dos intelectuais de esquerda à luta contra “la reciente ofensiva norteamericana en el plano cultural, destinada a neutralizar, dividir o ganar para su causa a nuestros intelectuales”, “Sextante”, pp. 92-93.

n. 43, julho-agosto de 1967

Roberto Fernández Retamar, “Sobre el Segundo Congreso Latinoamericano de Escritores”. Artigo que descreve a atmosfera de desentendimento e tensão em que ocorreu o Congresso celebrado no México em março de 1967, e avalia os resultados do mesmo, que comenta qual foi a posição de um grupo de intelectuais de esquerda que se recusou a participar na criação da Comunidade Latinoamericana de Escritores, esgrimindo a exclusividade ideológica como princípio.

n. 13, julho de 1967

“México: Congreso de escritores”, reproduz a crônica de Benito Milla sobre o Segundo Congresso Latinoamericano de Escritores originalmente aparecida no jornal *Acción*, de Montevideu (n. 6.479). Bastante similar à publicada em Cuba quanto à narração dos principais eventos da agenda, a versão de MN, porém, adota um outro ponto de vista: o da crítica à “voluntad sesesionista” dos intelectuais de esquerda dirigidos pela delegação cubana, que condenou “a priori y

<sup>1</sup> Roberto Armijo, Álvaro Menéndez Leal (El Salvador), Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno (Uruguai), Alejo Carpentier, Roberto Fernández Retamar, Nicolás Guillén, Lisandro Otero (Cuba), René Depestre (Haiti), Juan José Folguera (Argentina), Salvador Garmendia (Venezuela), Hernando Guerrero (Colômbia), Raúl Leiva, Augusto Monterroso (Guatemala), Enrique Lihn, Manuel Rojas (Chile), Thiago de Melo (Brasil), Marco Antonio Montes de Oca (México), Eleodoro Vargas Vicuña y Gloria Zegarra Diez Canseco (Peru).

Recusam a convivência com intelectuais ligados a publicações e organizações financiadas pelos Estados Unidos. Mais uma vez acusa a CIA. Os únicos resultados do evento que RFR reconhece são de índole política: o protesto contra o bloqueio a Cuba e contra a guerra do Vietnã. Este congresso é importante porque mostrou a cisão dos intelectuais a favor ou contra a politização da cultura, a favor ou contra o diálogo, pp. 97-98.

“Declaración”. Contra a criação da Comunidade Latino-americana de Escritores e a Comunidade Cultural Latino-americana. Esse documento contrapõe duas idéias da cultura e de comunidade, uma em que a “actitud antimperialista y revolucionaria es algo fundamental”, e outra em que “la noción de una cultura totalmente independiente del fenómeno social y político es un viejo mito periclitado”. Para os vinte assinantes<sup>1</sup>, “la desconfianza que ha sembrado y sigue sembrando el imperialismo norteamericano, ha destruido en los medios culturales de América Latina, la esencia misma de la idea de “comunidad” entre escritores de izquierda y de derecha. Las comunidades se crean con puentes, nunca con abismos. No creemos que sea ni oportuno ni adecuado construir puentes ilusorios entre mundos e intereses opuestos”, pp. 99-101.

Angel Rama, “Los desacuerdos de una comunidad”. Declara-se pessimista sobre a criação da Comunidade Latino-americana de Escritores. Porém, Rama não assinou a Declaração contra, pp. 114-115.

“Siempre Siempre!”. Casa dá por terminada a polémica entre os cubanos e o mexicano Fernando Benítez, quem publicou em *Siempre!* uma carta em defesa de Carlos Fuentes, logo depois dos ataques ericados de Fonet e Otero nos números 39 e 49 de revista cubana. As principais acusações eram de colaborar com MN, participar no Congresso do P.E.N. Club e publicar um artigo em *Life*, p. 143.

de manera peyorativa a la inmensa mayoría de los presentes a la sospecha de contubernio, de secretas complicidades o de mala fe [...] En su desarrollo posterior el Congreso iba a demostrarle al grupo cubano y a sus amigos que no necesitaba de su estrategia compulsiva para hacer frente con dignidad a los problemas políticos reales que vive América Latina, ni iba a regatear su solidaridad a los países víctimas de agresiones o de injusticias dictatoriales. Para el analista, por otro lado, resultó evidente la profunda separación que existe entre los escritores que de una forma u otra siguen la orientación de los partidos comunistas tradicionales y los que actualmente acompañan la tumultuosa política de Fidel Castro”, “Sextante”, pp. 76-78.

“Declaración del ILARI”. Nesta “Primera –y última- declaración del ILARI”, a instituição pronuncia-se a modo de esclarecer os traços que identificam o grupo de publicações que a integram (*Mundo Nuevo, Aportes e Cuadernos Brasileiros*): “un idéntico método de trabajo”, el “carácter de militancia” de sus actividades, su postura contra el “provincialismo proteccionista” como “el camino más directo hacia la integración cultural de América Latina”, el “inconformismo” y la “originalidad” de sus revistas, así como la autonomía “por definición” de sus animadores. Novamente se explica a origem dos fundos que pagavam o Instituto, enfatizando a desvinculação total entre sua economia e seus métodos de trabalho, objetivos e programas, “Sextante”, pp. 78-79.

n. 44, setembro-outubro de 1967

A pedido do próprio Carlos Fuentes, *Casa* publica um fragmento de *Cambio de piel*, romance ganador do prêmio Biblioteca Breve.

n. 14, agosto de 1967

Emir Rodríguez Monegal, "La CIA y los intelectuales". Recapitulação minuciosa que avalia a história dos vínculos entre o CLC e a CIA, a partir de fontes periódicas, destacando o ponto de vista e o lugar de MN no escândalo, "porque no faltarán tal vez quienes pretendan confundirlo todo (a río revuelto), mezclando a *Mundo Nuevo* en acontecimientos que no sólo preceden en años sino a veces hasta en una década y media a su fundación". O afã por desvincular a revista de qualquer filiação duvidosa termina com uma "enérgica condenación" sobre a dificuldade de manter a condição de escritor independente contra o poder dos dogmas, "Sic", pp. 11-20.

n. 45, novembro-dezembro de 1967

"Situación del intelectual latinoamericano". Apresenta os posicionamentos de Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, René Depestre, Roque Dalton, Enrique Lihn, Alejandro Romualdo, Manuel Maldonado Denis, Manuel Galich, Jaime Mejía Duque e Perán Ermíny sobre a função social do escritor e seu papel nas lutas de libertação. De todas, é a "Carta" de Cortázar a mais significativa das tensões que envolvia a discussão entre liberdade individual e engajamento revolucionário, num momento em que a Conferência da OLAS colocava como objetivo central a unificação das forças intelectuais da esquerda para apoiar a luta guerrilheira. Cortázar compromete-se pessoalmente com a revolução cubana e com o socialismo, mas defende uma independência sem restrições para desenvolver o trabalho de escritor: "continuará el rumbo que me marca mi manera de ser, y aunque en algún momento pudiera reflejar ese compromiso [...] lo haría por las mismas razones de libertad estética que ahora me están llevando a escribir una novela que ocurre prácticamente fuera del tiempo y del espacio histórico. A riesgo de decepcionar a los catequistas y a los propugnadores del arte al servicio de las

n. 17, novembro de 1967

Emir Rodríguez Monegal, "Diario de Caracas". Neste registro das atividades e encontros pessoais com escritores e autoridades, o uruguaio deixa constância da preocupação de Vargas Llosa sobre as implicações políticas da aceitação do Prêmio Rômulo Gallegos: "Es muy conocida la simpatía de Mario por la causa del socialismo y por la revolución cubana, en particular. En Europa esas simpatías son normales y no suscitan mayores problemas. Pero en América Latina, y sobre todo en Venezuela, las cosas son muy distintas. Particularmente en estos días en que se está desarrollando en La Habana la conferencia de la OLAS y en que no sólo el Gobierno venezolano, sino hasta el partido comunista de dicho país se encuentra combatiendo las tesis guerrilleras proclamadas por la OLAS. Mario teme que se pueda confundir su aceptación del premio con la aceptación de un régimen", "Brújula", pp. 4-24.

Simón Alberto Consalvi, "Un premio inobjetable". Discurso de inauguração pronunciado pelo presidente do Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) na entrega do prêmio "Rômulo Gallegos" a

masas, sigo siendo ese cronopio que, como lo decía al comienzo, escribe para su regocijo o su sufrimiento personal, sin la menor concesión, sin obligaciones "latinoamericanistas" o "socialistas" entendidas como a priori pragmáticos", pp. 9-10.

"Declaración General" da Conferência da OLAS e "Resolución sobre la penetración cultural e ideológica del imperialismo en América Latina".

"Una vez más" resenha o prêmio "Rômulo Gallegos" conferido a Mario Vargas Llosa, em especial as declarações em favor de Cuba e da revolução, "Al pie de la letra", p. 186.

"Heresiarca y CIA" resenha o artigo de Kyell A. Johansson, "La CIA y *Mundo Nuevo*" publicado no jornal Dagens Nyheter, onde se reconta das atividades culturais financiadas pela agência estadunidense. Segundo a redação de *Casa*, "el tema ya está bastante tratado por nosotros", pelo qual limita-se a citar um fragmento em que a atitude ética de Stephen Spender (sua renúncia à direção da revista *Encounter*, do CLC) é oposta à convivência de ERM, quem "piensa evidentemente seguir ocupando la silla de dirección de *Mundo Nuevo*", "Al pie de la letra", p. 194.

n. 46, janeiro-fevereiro de 1968

"Declaración de la Casa de las Américas" sobre o Quarto simposio da Fundação Interamericana para as Artes dedicado ao tema "Cambios en nuestro tiempo". Neste documento, Casa dá a conhecer sua posição "respecto a un acontecimiento que, bajo cobertura cultural, responde a la estrategia global del imperialismo de dominio sobre todo el continente americano"; opõe "la reafirmación de la cultura latinoamericana" à "supeditación de ésta a la influencia y a los intereses de los Estados Unidos" e faz a seguinte consideração: "¿A dónde puede

Mario Vargas Llosa, "Documentos", pp. 92-93.

Mario Vargas Llosa, "La literatura es fuego", discurso lido na recepção do prêmio "Romulo Gallegos", "Documentos", pp. 93-95.

n. 20, fevereiro de 1968

Emir Rodríguez Monegal, "Diálogo en Puerto Azul". Crônica do simposio de Puerto Azul (Venezuela) organizado pela Fundação Interamericana para as Artes. Apesar dos escritores cubanos não terem sido convidados, segundo ERM, "la presencia de Cuba se hizo sentir no sólo por el número y calidad de los simpatizantes con que contaba la isla allí sino porque ya en el anterior simposio de Chichen-Itzá se había mocionado para invitar a escritores y artistas cubanos. Hubo agitados debates sobre esta moción de 1964, se produjo un movimiento para hacer una nueva moción,

conducir una confrontación sobre los 'cambios en nuestro tiempo', que en el fondo no es sino un diálogo con los representantes del imperialismo, responsables directos de la situación de miseria y explotación de las masas latinoamericanas? Es verdaderamente irrisorio pasarse unos días hablando de 'cambios en nuestro tiempo' y volar luego a Washington a conversar con el presidente de los Estados Unidos (como ocurrió en 1963) o departir amigablemente con miembros del Departamento de Estado o de las 'fundaciones' que son su visible pantalla (como ocurre siempre). Sea cual fuere el deseo del intelectual participante o incluso su buena voluntad, le es difícil (por no decir imposible) dejar de convertirse, objetivamente, en un cómplice de la política de adormecimiento y castración desatada por el enemigo de nuestros pueblos, el único que impide, con sus armas y sus compras (de cosas y de hombres), los inevitables 'cambios en nuestro tiempo'", pp. 182-185.

"Punto final a *Mundo Nuevo*" resenha a polémica visita de ERM a Santiago de Chile, onde foi atacado pela revista de esquerda *Punto final*, e agredido físicamente pelo poeta Waldo Rojas. A revista publicou uma carta de repúdio às "actividades nocivas" dos organismos financiados por entidades estadunidenses, que foi assinada por 45 artistas e escritores, "Al pie de la letra", pp. 205-206.

n. 47, março-abril de 1968

"Rama sobre la izquierda". Resenha das considerações de Rama à revista *Punto final* (n. 45, janeiro 2 de 1968) sobre a "desconcertante actitud de la izquierda chilena", que ao dissociar "el régimen verbal de declaraciones" das ações concretas "han validado la penetración y ya en forma pública, ya en otra más indefendible de vergonzante contribución privada, colaboran en el plan norteamericano...", "Al pie de la letra", p.

se logró una casi total unanimidad en este sentido, todo lo cual fue la mejor demostración de estas virtudes del diálogo a que aludía antes. Lástima que en su habitual precipitación, los intelectuales de Casa de las Américas hubieran denunciado el Simposio antes de iniciarse sus reuniones. De haber esperado a tener mejor información se hubieran ahorrado uno de esos panfletos en papel tan fino que últimamente hacen circular por todo el mundo. Pero es fácil comprender que desde Cuba las cosas siempre se ven con una tensión trágica inevitable", "Sextante", pp. 93-95.

"Falsificaciones" denuncia a tergiversação das declarações de ERM à revista *Punto final*, por motivo de sua visita à capital chilena: "[...] el texto que *Punto final* publica en su número 38, y los comentarios que agrega en el 40, no tienen nada que ver ni con las preguntas que se hicieron entonces a nuestro director ni con sus respuestas. Se trata, lisa y llanamente, de una completa falsificación. Por acostumbrados que estén los pacientes lectores latinoamericanos a este tipo de «periodismo», conviene denunciarlo una vez más. Esto es prensa amarilla, no importa el color político con que quieran presentarse los redactores de *Punto final*", "Revistas", p. 92.



n. 25, julho de 1968

“Una tarea cumplida” [editorial].

Emir Rodríguez Monegal, “A propósito de *Mundo Nuevo*”. Entrevista com a Agência France Presse (AFP), de Paris, que retoma o tema do financiamento da revista, a importância de publicá-la na Europa e a suposta insatisfação do ILARI com as filiações de esquerda que através dos colaboradores ERM mantém, “Sextante”, pp 93-94.

## ANEXO B

### DECLARAÇÕES DE ANTÓN ARRUFAT

“¿Qué ocurrió con las entrevistas? Como sabes la moda de las entrevistas a personalidades de la cultura, sobre todo literaria, comenzó alrededor de los años finales de la década del cincuenta. Los entrevistadores de *Paris Review*, como no tenían dinero con que pagar a los escritores famosos, prefirieron conversar con ellos. Después de la Revolución y de acuerdo con su estrategia legitimizadora comenzaron a llegar a Cuba una serie de figuras literarias latinoamericanas y europeas. La entrevista es un género esencialmente periodístico y fueron los periódicos y los suplementos los que se encargaron de entrevistarlos. Sobre esas figuras se conocía en Cuba muy poco. He contado en otra parte, por ejemplo, que sobre Cortázar, a quien yo invité a venir a La Habana, ni yo mismo tenía un conocimiento amplio de su obra. Las entrevistas en la prensa eran muy cortas, rápidas e interesadas en que opinaran sobre la Revolución y el país fundamentalmente. Se hacían a mano. con una escritura muy rápida o algunos periodistas que eran buenos taquígrafos empleaban este método que se remonta a la antigüedad romana. Las grabadoras eran en esa época todavía inmensas cajas intransportables. Si te fijas en las entrevistas que hicimos en *Lunes*, verás una enorme caja puesta sobre la mesa y alrededor el entrevistado con sus entrevistadores. Yo quería que *Casa* fuera, al menos durante el lapso en que la dirigí, una revista esencialmente literaria, como yo en esos años entendía lo literario, influido por mi trabajo en la revista *Ciclón*. Además, tenía muchas dudas, y aún las tengo, sobre el maridaje entre las formas periodísticas y la escritura literaria. Este concepto excluyente de lo literario creo que es lo fundamental, aunque no era definitivo. Como verás, una sección de *Casa* se llama “Notas y Reportajes”. Reportajes publiqué varios mientras hice la revista. Creo que estas cosas, dichas al tun tun y de prisa, aclaran en parte la ausencia de las entrevistas en *Casa*. No olvides un factor importante: la perspectiva histórica. En gran número los escritores que vinieron a Cuba durante esos primeros años no eran grandes figuras todavía, lo fueron después, en cierta medida ayudados por la divulgación periodística que la Revolución les ofreció. Ambos se usaron mutuamente. Por igual debe ocurrir con la importancia de la entrevista, que me parece posterior. No olvides otra cosa: lo que hoy es digamos Histórico, con la solemnidad y tesura que tienen los hechos cuando se juzgan y se califican con tal término, fueron en su momento y mientras se producían

parte de nuestra vida cotidiana, con su irresponsabilidad habitual, sin que sintiéramos su trascendencia futura”.

## ANEXO C

### ENTREVISTA COM ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR \*\*

*(1) A pesar de que en la década del sesenta la revista Casa de las Américas gozó de una centralidad literaria inédita en América Latina no sólo por el hecho de proyectarse a partir de un locus revolucionario, sino también por la atracción ejercida por su equipo de colaboradores, estos últimos, entre los cuales se encontraban Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar, por ejemplo, no fueron entrevistados. ¿Por qué?*

La revista publicó y en general ha publicado pocas entrevistas, y creo que esto es una de las ausencias que hemos tenido. Hemos prestado poca atención a la entrevista, siendo sin embargo tan importante, revelándose tantas cosas en la entrevista, al punto de que algunas personas dicen que ya se ven más entrevistas que textos literarios.

*(2) ¿Por qué Casa de las Américas no documenta la polémica con el futuro director de Mundo Nuevo del modo en que lo hicieron otras publicaciones de izquierda, como Marcha o La Rosa blindada, que dieron a conocer la correspondencia cruzada entre usted y Emir Rodríguez Monegal?*

Sí. Habría que añadir también el suplemento cultural de la revista mexicana Siempre!, donde también se publicaron esas cartas. Bueno, quizás la razón esté en que en Cuba esa correspondencia fue recogida por una revista de gran tirada, Bohemia, una revista que tiraba muchísimo más ejemplares que la revista *Casa de las Américas*, y hubiera sido repetitivo que nosotros lo hiciéramos también. Y aparte que preferimos usar otro ámbito diferente del de la revista Casa. Por lo general, si no estoy equivocado, quizás con la excepción de un temprano ensayo de Ambrosio Fornet que se llamó "New World en español", por lo general no fue en el cuerpo mismo de la revista donde nos hicimos eco de la polémica en torno de *Mundo Nuevo*, sino en una sección miscelánea que se llama "Al pie de la letra", y que las malas lenguas dicen que es la sección que todo el mundo lee en la revista. Porque es la sección que habla de revistas que aparecen, de polémicas, de declaraciones, en fin, es una sección miscelánea como suelen ser, como suelen existir en tantísimas revistas.

*(3) Sabemos que Casa de las Américas es una publicación que mira hacia toda América Latina, y que su proyección ocurre a partir del marco histórico y cultural de la revolución*

*cubana. Sin embargo, ¿no sería una paradoja el hecho de que los escritores cubanos no tuvieran un espacio considerable (tanto cuantitativa como cualitativamente) dentro de la revista, especialmente si tenemos en cuenta que sobre ellos pesaba, en buena medida, la responsabilidad de construir una poética revolucionaria?*

En realidad la revista *Casa* es posiblemente el área, o una de las áreas, en que sigue siendo más visible la presencia de cubanos, porque si se piensa, por ejemplo, en la galería (ahora son varias) de artes plásticas, se verá que la presencia cubana es menor allí. No es un fenómeno que atañe a la revista, sino a la institución toda. Que la institución ha pensado que Cuba era y es sólo una parte de la América Latina y el Caribe, y que por lo tanto había que dar espacio a otras zonas, sobre todo a zonas que habían tenido poca presencia en Cuba, y era justo que tuvieran mayor presencia a partir de la creación de la Casa de las Américas. Yo suelo decir, en broma, pero ya se sabe que las bromas son avanzadillas de la verdad, que el único lugar en Cuba donde ser cubano está lejos de ser un privilegio es la Casa de las Américas. De hecho, por ejemplo, los escritores cubanos que trabajamos en la Casa de las Américas raras veces publicamos nuestros libros en la Casa de las Américas, publicamos en otras editoriales del país. Así que comparativamente, a pesar de esto que tú dices y que es cierto, sin embargo la revista *Casa* es el área donde hay más presencia cubana, en comparación con otras áreas de la Casa.

*(4) La revista Mundo Nuevo fue criticada, entre otras cosas, por el hecho de promover la obra de autores cubanos que habían roto sus vínculos políticos con la isla, como Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy. Pero también aparecen José Lezama Lima y Reinaldo Arenas, o ya en la segunda etapa de la revista, los poetas de El Puente. ¿Cuál es su opinión sobre el recorte de la literatura cubana que hace Mundo Nuevo?*

Que yo recuerde Lezama no mandó textos a *Mundo Nuevo*, aunque es posible que se haya publicado algún texto tomado de otra parte. Y Reinaldo Arenas, que fue un gran escritor comparable por lo menos a los que se han mencionado, o sea, a Cabrera Infante y a Sarduy, si no más. Yo creo que Reinaldo Arenas tenía un extraordinario talento literario, tan grande como su demonismo personal. No era precisamente afín a la revolución cubana, o sea, que se puede homologar a los casos ya mencionados.

Hubo una abstención, una falta de presencia de escritores cubanos en *Mundo Nuevo* por considerarla una revista que había sido proyectada y creada desde una perspectiva hostil a la revolución cubana, cosa sobre la que me había advertido muy tempranamente Ángel Rama,

cuando en enero de 1965 en Génova una institución que ya no existe que se llamó Columbianum organizó un famoso congreso de escritores latinoamericanos junto con otros congresos; había también escritores europeos, había también cineastas en eventos paralelos. Cuando se celebró este congreso, recuerdo que Emir Rodríguez Monegal nos invitó a almorzar o a cenar a Cintio Vitier y a mí para hablarnos del proyecto de la revista. Yo no sabía nada sobre el particular, yo apreciaba la obra crítica de Emir Rodríguez Monegal, recordaba haber leído en la revista *Número*, una excelente revista uruguaya, algunos trabajos realmente buenos de él; recuerdo uno: “Borges, teoría y práctica”, un gran ensayo sobre Borges; había leído su libro *El juicio de los parricidas*, o sea, tenía una impresión positiva. Desconocía las malas relaciones entre él y Rama, no estaba al tanto de los detalles. Después de este almuerzo o cena Rama, enterado de ello, me desmintió sobre –podemos decir contra- Emir, un poco para mi sorpresa, repito, pues yo desconocía las malas relaciones, que no eran sólo malas relaciones personales, sino también de orientación ideológica. Y así fue que vine a tener una idea de lo que era el proyecto de esa revista.

Y no se había publicado todavía la revista, si no estoy equivocado, porque han pasado muchos años, cuando ya algunas publicaciones como *The New York Times* y *The Observer*, que no son precisamente publicaciones de izquierda revelaron que el Congreso por la Libertad de la Cultura, que era la institución que aparecía patrocinando *Mundo Nuevo*, era una fachada cultural de la CIA. De manera que cuando Emir me escribe, como debe haberle escrito a centenares de escritores pidiendo colaboración para la revista y diciendo que va a estar vinculada al Congreso por la Libertad de la Cultura, pues yo le respondo que independientemente de lo que pueda ser su buena voluntad, de la que no tenía porqué dudar, en sí una revista que fuese publicada por el Congreso por la Libertad de la Cultura pues sería realmente un nuevo instrumento de la CIA. La revista fue precedida por otra que se llamó *Cuadernos*, pero *Mundo Nuevo* renovó el equipo, renovó la perspectiva, logró textos de indudable calidad literaria, pero eso no le restaba carácter a la orientación política con la cual había sido originalmente creada.

*(5) Teniendo en consideración que una década atrás usted ha “revisitado” su ensayo Calibán tratando de devolverlo al contexto en que fue producido, iluminado por las transformaciones ideológicas y estéticas del presente global: a la luz de hoy, ¿qué cree usted que se podría rescatar de positivo en Casa de las Américas y Mundo Nuevo por separado, y al mismo tiempo, qué consideraciones podría hacer sobre la polémica entre ellas?*

Yo me he pasado buena parte de mi vida revisitando *Calibán*, al punto de que ya no le llamo *Calibán*, le llamo “Caliban”; ha pasado a ser una palabra llana, porque es anagrama de caníbal. Calibán es un galicismo, pues en francés se dice *cannibale*, por eso se dice calibán. En inglés, que es la lengua en la que se introduce el personaje, Shakespeare le llama Caliban, porque en inglés se dice *cannibal*. Así que soy muy visitador del ensayo.

En cuanto a qué veo de actualidad, pues no se puede ser juez y parte, como dice el proverbio, por tanto no voy a opinar sobre la revista *Casa de las Américas*, sería absurdo que yo opinara. En cuanto a *Mundo Nuevo*, lo que indudablemente es salvable son muchos textos literarios tomados en si mismos, textos de indudable alta calidad. Lo que ocurre es que una revista, no sólo *Casa de las Américas* y *Mundo Nuevo* sino cualquier revista, no es una suma de textos, sino es un perfil, un diseño, un punto de vista en el cual se insertan los textos. Si hoy en día con la distancia veo aspectos positivos en *Mundo Nuevo* debo decir que ya los veía positivos en el momento mismo de la polémica, por árida que fuera. Y se trata, repito, de ciertos textos literarios, no todos, de ciertos textos literarios tomados en si mismos. Y me sigue pareciendo, en cambio, negativo el proyecto, el propósito, el perfil, la razón de ser misma de la revista que por desgracia ha vuelto a encenderse, porque la CIA existe, porque el imperialismo es ahora más poderoso que nunca antes, si bien soy de los que creen que tiene razón Samir Amin cuando en un ensayo reciente habla de “el capitalismo senil”, pero la senilidad no quiere decir que el capitalismo vaya a morir mañana; sencillamente quiere decir que como todo en la historia es pasajero; está herido de muerte, pero un dinosaurio herido de muerte no es lo más alegre de ver en la tierra. Bueno, sigue existiendo el proyecto de crear revistas culturales auspiciadas por la CIA que son en cierta forma continuadoras de *Mundo Nuevo* y según mi modesto criterio de textos literarios inferiores a los de *Mundo Nuevo*, que publicó, por ejemplo, páginas de *Cien años de soledad*.

(6) ¿Puede citar un caso concreto de revistas que actualmente son financiadas por la CIA?

Revistas financiadas hoy por la CIA, si no directamente, por lo que se han llamado las “tapaderas” de la CIA como la revista *Encuentro* que se publica en Madrid y que es una revista esencialmente subvencionada por tapaderas de la CIA. En ese sentido, pues se emparenta con la revista *Mundo Nuevo* pero, vuelvo a decir, no creo en lo absoluto que disponga de textos literarios en general de la calidad de los que llegó a tener *Mundo Nuevo*. No hay que olvidar que Emir Rodríguez Monegal que era un hombre más bien de derecha era un gran crítico

literario, cosa que fue siempre reconocida. Es más, cuando la revista sale de las manos de Emir Rodríguez Monegal va a parar a otras manos que ni siquiera recuerdo quiénes son, porque lo que merecen es el olvido, y disminuye la calidad literaria. Ya carece de importancia, ya termina la polémica. Se polemiza con *Mundo Nuevo* porque era una revista importante, porque Emir era un crítico importante, y eso es lo que le daba razón de ser a la polémica. No se polemiza con las hormigas.

*(7) La distribución de Casa de las Américas y Mundo Nuevo en el campo de las ideas podría ser considerada diametralmente opuesta. Durante los cinco años de "convivencia" con Mundo Nuevo, la revista cubana fue mucho más representativa de las expectativas intelectuales latinoamericanistas, teniendo como ventaja el hecho de haber sido fundada en una época en que el intelectual legítimo era el de izquierda. Sin embargo, la lista de colaboradores indica que la circulación de voces no estuvo restringida a valoraciones estrictamente políticas; esto se observa muy especialmente en la "recuperación" o "apropiación" de figuras centrales del pensamiento estético y político de América Latina, como Rubén Darío y Ezequiel Martínez Estrada. ¿Hasta qué punto esto insertaría (o no) ambas revistas en una misma tradición? ¿Cuál cree usted que sería la mayor diferencia, así como la mayor similitud, entre los métodos interpretativos utilizados por las dos publicaciones para "leer" el pensamiento y la obra de estos escritores?*

Eso no es una pregunta, es la incitación a un curso que me gustaría quizás dar de tantas preguntas. Voy a decir de paso que ya recordé cómo se llama la institución estadounidense, se llama National Endowment for Democracy, que no hay que confundir con National Endowment for the Arts, que es una institución prestigiosa que ayuda a muchas empresas culturales nobles. National Endowment for Democracy es una institución creada, según el propio *New York Times* –vuelvo a citarlo como ejemplo de publicación nada de izquierda– como una pantalla de la CIA, y es la que fundamentalmente financia *Encuentro*. Tengo entendido que también la Fundación Ford hace algo en ese sentido, y también lo hizo para *Mundo Nuevo*.

También quiero mencionar puesto que hablé de García Márquez y de páginas de *Cien años de soledad* aparecidas en *Mundo Nuevo*, que pronto se hizo patente que *Mundo Nuevo* tenía sus turbios orígenes y sus turbios fines, sea cual fuere el criterio particular del director, García Márquez se dirigió a la revista impugnándola, pero esa carta no fue publicada nunca.



En cuanto a si estas revistas formaban parte de algo común es indudable. No se puede discutir con algo que no está en el mismo ámbito en que se encuentra uno, yo no puedo discutir con alguien cuyo idioma desconozco, o no puedo discutir con alguien del siglo dieciocho; hace falta que estemos en la misma época y en cierta forma con algunos lenguajes comunes para que se pueda discutir. Y *Mundo Nuevo* pues cumplía perfectamente esas exigencias, es decir, ocurría en nuestra época, contaba con algunos escritores buenos, incluso con escritores amigos. En ambas revistas se rindieron homenaje de distinta naturaleza a Darío y Martínez Estrada. Lo de Darío es obvio, es el padre de la poesía moderna de lengua española, no sólo de Hispanoamérica sino de España. Si no estoy equivocado, en el caso de Martínez Estrada se trató de un texto de César Fernández Moreno, y César Fernández Moreno fue un ejemplo magnífico de enlace de ambas revistas, porque César, a quien creo que Emir le había ofrecido la secretaría de redacción de la revista, era muy amigo de Emir y era muy amigo mío, y era un hombre con una capacidad de conservar relaciones con personas que entre si no tenían los mejores vínculos, verdaderamente excepcional y digno de todo encomio. Él colaboraba en las dos revistas, creo que con satisfacción de ambos. Y he contado una anécdota que voy a volver a contar ahora, que es muy graciosa: en una ocasión yo pasé por París y por equis razón tuve que ir a dormir a casa de César, que tenía un apartamento allí. Dormí esa noche y por la mañana me dijo César: “has dormido en la misma cama donde hace poco ha dormido Emir Rodríguez Monegal”. Y le dije: “realmente has nacido para la diplomacia”. No se trataba de que tuviésemos una relación primitiva, era una discusión yo diría de alto nivel. Las discusiones a veces se salen un poco de los mejores modales, pero tratamos de que no ocurriera eso, de manera que hoy en día pudiéramos leer esa polémica con bastante altura. Ambos dijimos cosas que quizás no debimos haber dicho, en fin, es natural. Por ejemplo, Emir se volvió contra mi *Caliban* y dijo algunas cosas que salieron sobrando, pero sin embargo él mismo se preocupó por el personaje, y hasta llegó a dar un curso sobre *Caliban*. Entonces yo, para molestarlo, decía que eso era un homenaje que me estaba rindiendo. Hizo antologías de poesía, por ejemplo, donde me excluía. En fin, son cosas naturales de las polémicas.

Yo vuelvo sobre el particular porque es un punto que me interesa mucho: texto a texto, habría textos importantes en las dos revistas. Pero una revista no es una suma mecánica de textos, de tal manera que hay revistas que tienen textos muy buenos y las revistas son malas, porque la revista no es la suma de los textos; la revista es un diseño, un perfil, un propósito, y en este sentido es que *Mundo Nuevo* era negativa, no en el sentido necesariamente de sus textos. Desde luego, había también una concepción de la literatura que se quiso imponer, una

ahistorización de la literatura que tenía mucho que ver con el ambiente histórico propio de un momento de esperanza revolucionaria. No hay que olvidar que en esa época vivía el Che Guevara, había guerrillas en el continente, había muchas esperanzas de transformación revolucionaria. Por lo tanto, subrayar la ahistorización de la literatura era una manera no muy sutil que digamos de impugnar esa esperanza revolucionaria. Subrayar además en exceso el aspecto solamente formal de la literatura siempre me ha parecido mal, me sigue pareciendo mal ahora también. Yo creo que tan idiota es lo que se ha llamado el contenidismo (creo que el término es de origen italiano) en el acercamiento a la literatura que sería absurdo, como ignorar que la literatura tiene una carnalidad que no se agota en su aspecto digamos formal. Pienso en un autor como Borges, por ejemplo. A Borges nunca le satisfizo las interpretaciones que ponían de lado lo que pudiéramos llamar el aspecto vital de la obra de Borges, que para mí es tan importante, y menciono el caso de Borges porque es casi un caso extremo. No es necesario que mencione a Vallejo, o a Neruda, Carpentier, etc.

Había dos concepciones de la literatura: una concepción de la literatura que respetando la autonomía de la literatura, porque sin ello la discusión no tiene sentido, sin embargo no eludía los vínculos históricos de la obra literaria, y otra concepción en que se subrayaba la ahistoricidad de la literatura. La primera podría ser *grosso modo* la de *Casa de las Américas*, la segunda podría ser *grosso modo* la de *Mundo Nuevo* y, desde luego, con muchas matizaciones en ambos casos, no trato de simplificar las cosas.

Decía San Agustín: *oportet haerese*, “es importante que haya herejes”. Fue estimulante que existiera *Mundo Nuevo* para nosotros, nuestra vida hubiera sido más pobre si no hubiéramos tenido la polémica que tuvimos con *Mundo Nuevo*. Además, no se trata ahora de deplorar el pasado. Yo soy un citador sin remedio, algunos maliciosos han dicho que yo he hecho de la Casa de las Américas una casa de citas. Voy a citar a Musset con su famoso verso: “en passé pourquoi rien changer”. Bueno, las cosas fueron como fueron, es absurdo ahora deplorar ahora que haya sido así. Lo único que me sigue pareciendo censurable (no es la palabra que más me gusta) en *Mundo Nuevo* no son sus textos literarios, que los hay de toda naturaleza como en toda revista, sino, repito, la intención con que fue creada, y esa intención sale de las manos de Emir Rodríguez Monegal. No fue Emir Rodríguez Monegal quien la creó, él fue el director, pero él no fue el inventor, el hacedor, el que proyectó esa revista, y en este sentido, repito, sigo encontrando censurable la razón por la que se creó la revista. Razón sobre la que me advirtió Ángel Rama personalmente y después por escrito. Yo he escrito un trabajo que se llama “Ángel Rama y la Casa de las Américas” donde cito cartas de Ángel que era un

hombre, como se sabe, muy valioso, muy rebelde, nada convencional, y que vio muy claramente el propósito avieso porque había sido creada la revista. Esto era un punto importante, que no creo que deba minimizarse, porque entiendo que Ángel Rama pagó duramente esa posición que mantuvo. No hay que olvidar que Ángel Rama fue excluido de los Estados Unidos por una onda neomarcxista. Finalmente murió fuera de los Estados Unidos, vivía entonces en París, donde lo visité. Y murió como sabemos en un terrible accidente, este hombre que era el crítico mayor de mi generación, y yo creo que algo y mucho tuvo que ver con esa exclusión suya, con esa expulsión de los Estados Unidos -no se le permitió volver a dar clases en los Estados Unidos- el haber mantenido esa posición antiimperialista a propósito de *Mundo Nuevo*, lucha que él encabezó y en la que yo lo acompañé. Yo no soy el padre de la criatura, en todo caso soy el tío de la criatura.

(8) *¿Usted cree que habría el dedo de Emir Rodríguez Monegal en los Estados Unidos para excluir a Rama?*

No. Emir Rodríguez Monegal fue sencillamente un instrumento, y creo que no es el dedo de Emir Rodríguez Monegal, es el dedo que estaba detrás de Emir Rodríguez Monegal. Y desgraciadamente hubo determinados escritores que intervinieron en ello, y esto está bien explicado en un artículo que publicó Jorge Rufinelli en la revista *Texto Crítico*, a propósito del triste caso de la expulsión de Ángel de los Estados Unidos. Él habla de la intervención de algunos escritores y según me parece recordar no menciona a Emir Rodríguez Monegal. Si me pregunta usted, y esto es una conjetura, no creo que Emir hubiera hecho eso. Creo que Emir escribió algunas majaderías en las cartas que se han publicado después, sin embargo era un caballero, y no hubiera hecho una cosa de esa naturaleza. Pero repito, Emir no era el que decidía en estas cosas, él era sólo el director.

São Paulo –Havana, janeiro de 2003

\*\* O questionário foi preparado por Idalia Morejón Arnaiz em São Paulo e apresentado a Roberto Fernández Retamar por Irlemar Chiampi. Durante a conversa com o director de *Casa de las Américas*, Chiampi adicionó as perguntas 6 e 8.

## ANEXO D

### CASA/MUNDO NUEVO: ESBOÇO CRONOLÓGICO

1950:

- Fundação do CLC.

1953:

- O CLC funda a revista *Cuadernos*.

1956:

- *Setembro*: A secretaria do CLC organiza a conferência internacional “O futuro da liberdade”. Da América Latina participaram: Victoria Ocampo, Germán Arciniegas, Alfonso Reyes, Francisco Romero, Erico Veríssimo, Luis Alberto Sánchez e Jorge Mañach; dos Estados Unidos: Norman Thomas, John Dos Passos, Roger Baldwin, Ralph Ellison e Arthur Whitaker.

1959:

- *Abril*: Dia 28, fundação da Casa das Américas.
- *Julho*: Dia 4, inauguração da Casa das Américas.
- *Outubro*: Convocação para o primeiro Concurso Literário Hispano-americano (a partir de 1965, Prêmio Casa).

1960:

- *Julho*: Dia 6, primeira edição da revista *Casa*.

1964:

- *Agosto*: *The New York Times* publica o “Informe Patman”.
- *Setembro*: Dia 4, *The New York Times* publica o editorial “Misusing CIA Money”, em que denuncia as práticas de penetração ideológica da CIA através da esfera cultural, cuja missão primeira seria “coletar e avaliar informação”. O editorial reage diante da imagem dos intelectuais, acadêmicos e cientistas como agentes da CIA que esses editoriais criavam.
- Terceiro simpósio da Fundação Interamericana para as Artes, em Chichen Itzá (Yucatán), México.

#### 1965:

- *Janeiro*: Congresso de Escritores em Gênova, organizado pelo Columbianum. Propõe-se a criação de uma revista que se intitularia *América Latina*, em cujo conselho editorial estariam consagradas figuras das letras latino-americanas, entre elas o cubano Alejo Carpentier. Tal projeto não frutifica. O Congresso fecha com a proposta de criar uma Comunidade Latino-americana de Escritores que se reuniria no ano seguinte no México, para ratificar o funcionamento da nova organização. *Casa* registra este primeiro encontro através do artigo de Roberto Fernández Retamar, “Gênova: un congreso, una revista, una comunidad”, e na “Declaración Iatioamericana de Génova” (CA, 30).
- Fim de *Cuadernos*, na época dirigida pelo escritor colombiano Germán Arciniegas.
- *Fevereiro*: Roberto Fernández Retamar assume a direção da revista *Casa* e amplia o Comitê de colaboração.
- *Junho*: De 6 a 11, conferência “A formação das elites na América Latina”, organizada pelo CLC em colaboração com o Instituto de Estudos Internacionais da Universidade de Montevidéu. Como resultado do evento, em 1967 o Congresso publica: Seymour M. Lipset e Aldo Solari, eds., *Elites in Latin América*, London: Oxford University Press/ *Elites y Desarrollo en América Latina*, Buenos Aires: Paidós. Entre 1964 e 1967 o CLC publicou 17 títulos de autores latino-americanos sobre temas políticos e sociológicos.
- *Novembro/ Dezembro*: Turnê de Emir Rodríguez Monegal por vários países da América Latina, nos quais apresentou seu projeto de revista aos escritores, e reuniu colaborações. A revista Argentina *Primera Plana* o entrevista.
- Filiais do CLC na América Latina: Argentina, México, Chile, Peru, Uruguai, Colômbia, Brasil.
- Começa a correspondência trocada entre Emir Rodríguez Monegal e Roberto Fernández Retamar a propósito de *Mundo Nuevo*.

#### 1966:

- O CLC substitui seu antigo Departamento Latino-americano pelo Instituto Latino-americano de Relações Internacionais (ILARI), utilizando fundos da Fundação Ford.

- *Janeiro*: Primeiro Congresso da Comunidade Cultural Latino-americana (Arica, Chile), convocado pela Comissão Nacional de Cultura do Chile. Os escritores cubanos não são convidados.
- *Fevereiro*: Em carta a Fernández Retamar, Rama alerta sobre as mudanças na política cultural do CLC, e sobre o perigo que representaria para a intelectualidade revolucionária a entrada de *Mundo Nuevo* no cenário latino-americano; ele insta *Casa* a adotar uma postura combativa diante da re-estruturação liberal. Quando informado da troca epistolar entre seu conterrâneo e o diretor da revista cubana, Rama convida Fernández Retamar para dar “a maior difusão possível” à correspondência, a modo de prevenir os “incautos”.
- Criação da Conferência Tricontinental.
- A revista *Casa* começa a publicar artigos e notas de denúncia em contra de *Mundo Nuevo*, Rodríguez Monegal, o CLC e o ILARI (ver Quadro Resumo em Anexos).
- *Março*: Começo da ofensiva contra a política cultural estadunidense para América Latina, a partir de várias publicações. Tanto o local da Casa de las Américas quanto as páginas da revista transformam-se em espaço (re)produtor de uma nova mitologia intelectual (o intelectual ingênuo, “adormecido”) que rege a discursividade antiimperialista da esquerda revolucionária.
- Emir Rodríguez Monegal solicita visto na Embaixada cubana em Paris (não obtido) “para visitar a ilha e falar pessoalmente com os escritores cubanos”.
- *Abril*: *The New York Times* revela a origem do financiamento do CLC.
- *Mai*: Dia 6, *Marcha* começa a traduzir as revelações do *The New York Times*. Ao mesmo tempo, Angel Rama publica quatro artigos sobre os vínculos entre o CLC, o ILARI e *Mundo Nuevo*.
- *Julho*: Aparece em Paris o primeiro número de *Mundo Nuevo*, que começa se defendendo das acusações feitas a partir de Cuba, opondo seus pontos de vista (ver Quadro Resumo em Anexos).
- Dias 13 a 18, XXXIV Congresso do P.E.N. Club, em Nova York.

#### 1967:

- *Janeiro*: De 5 a 8, primeira reunião do Comitê de colaboração da revista *Casa*. Primeira Declaração do Comitê de colaboração.
- *Fevereiro*: Encontro Rubén Darío, no balneário de Varadero, Cuba.

- *Março*: Segundo Congresso Latino-americano de Escritores, México.
- *Mai*: Michael Josselson abandona a direção do Comitê Executivo do CLC.
- *Agosto*: Dias 4 a 11, XIII Congresso Internacional de Literatura Ibero-americana, organizado em Caracas pelo Instituto Internacional de Literatura Ibero-americana, com o auspício da Universidade Central de Venezuela e da Comissão do Quadricentenário de Caracas. Organiza-se uma Mesa-redonda no Ateneu de Caracas com a participação, entre outros escritores e críticos, de Adriano González Leon, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Seymour Menton, Angel Rama e Emir Rodríguez Monegal.
- Dia 10, Prêmio “Rômulo Gallegos” a Mario Vargas Llosa, pelo romance *La casa verde*.
- *Setembro*: O CLC recebe financiamento da Fundação Ford e passa a chamar-se Associação Internacional pela Liberdade da Cultura. Desaparece em 1979.
- Dia 14, *The Nation* publica o editorial “Foundations as Fronts”, no qual denuncia a estratégia de suborno aplicada pela CIA aos escritores de países comunistas e a revistas “independentes” e “de opinião”.
- *Novembro*: De 5 a 12, Quarto simpósio da Fundação Inter-americana para as Artes, em Puerto Azul, Venezuela.

#### 1968:

- *Janeiro*: Congresso Cultural de Havana.
- *Julho*: Emir Rodríguez Monegal renuncia à direção de *Mundo Nuevo*. A redação da revista é trasladada para Buenos Aires e começa a ser coordenada pelo sociólogo argentino Horacio Daniel Rodríguez.

#### 1969:

- *Janeiro*: Segunda reunião do Comitê de colaboração de *Casa*. Segunda Declaração do Comitê de colaboração.
- Mesa-redonda “El intelectual y la sociedad”, Casa das Américas.

#### 1970:

- Encontro Internacional sobre o “Papel do intelectual diante do autoritarismo nas Américas”, ILARI/ Center for Interamerican Relations.
- Encontro Latino-americano de Escritores, Chile.

#### 1971:

- *Janeiro*: Terceira (e última) reunião do Comitê de colaboração de *Casa*.
- *Março*: Dia 20, início do caso Padilla.

- Dia 22, o escritor e diplomata chileno Jorge Edwards, encarregado de abrir a embaixada do Chile em Havana logo após o triunfo do governo socialista de Salvador Allende, é declarado *persona non grata* pelas autoridades cubanas.
- *Abril*: De 23 a 30, Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura, Havana. Participam 1700 delegados que aprovam por unanimidade a política educacional e cultural para os anos seguintes.
- Dia 9: Primeira carta dos intelectuais europeus e latino-americanos a Fidel Castro, pedindo a liberdade de Heberto Padilla.
- *Mundo Nuevo* desaparece.
- *Mai*o: Dia 20, segunda carta dos intelectuais europeus e latino-americanos a Fidel Castro, exigindo a liberdade de Padilla.
- Funda-se em Paris a revista *Libre*.
- *Setembro*: Roberto Fernández Retamar publica na revista *Casa* o ensaio “Calibán”.



## ANEXO E

### NÚMEROS DAS REVISTAS COM AS DATAS

#### *Mundo Nuevo*

- |                                |                                 |
|--------------------------------|---------------------------------|
| 1: julho de 1966               | 36: junho de 1969               |
| 2: agosto de 1966              | 37: julho de 1969               |
| 3: setembro de 1966            | 38: agosto de 1969              |
| 4: outubro de 1966             | 39-40: setembro-outubro de 1969 |
| 5: novembro de 1966            | 41: novembro de 1969            |
| 6: dezembro de 1966            | 42: dezembro de 1969            |
| 7: janeiro de 1967             | 43: janeiro de 1970             |
| 8: fevereiro de 1967           | 44: fevereiro de 1970           |
| 9: março de 1967               | 45: março de 1970               |
| 10: abril de 1967              | 46: abril de 1970               |
| 11: maio de 1967               | 47: maio de 1970                |
| 12: junho de 1967              | 48: junho de 1970               |
| 13: julho de 1967              | 49: julho de 1970               |
| 14: agosto de 1967             | 50: agosto de 1970              |
| 15: setembro de 1967           | 51-52: setembro-outubro de 1970 |
| 16: outubro de 1967            | 53: novembro de 1970            |
| 17: novembro de 1967           | 54: dezembro de 1970            |
| 18: dezembro de 1967           | 55: janeiro de 1971             |
| 19: janeiro de 1968            | 56: fevereiro de 1971           |
| 20: fevereiro de 1968          | 57-58: março-abril de 1971      |
| 21: março de 1968              |                                 |
| 22: abril de 1968              |                                 |
| 23: maio de 1968               |                                 |
| 24: junho de 1968              |                                 |
| 25: julho de 1968              |                                 |
| 26-27: agosto-setembro de 1968 |                                 |
| 28: outubro de 1968            |                                 |
| 29: novembro de 1968           |                                 |
| 30: dezembro de 1968           |                                 |
| 31: janeiro de 1969            |                                 |
| 32: fevereiro de 1969          |                                 |
| 33: março de 1969              |                                 |
| 34: abril de 1969              |                                 |
| 35: maio de 1969               |                                 |

*Casa de las Américas*

1: junho-julho de 1960  
2: agosto-setembro de 1960  
3: outubro-novembro de 1960

4: janeiro-fevereiro de 1961  
5: março-abril de 1961  
6: maio-junho de 1961  
7: julho-agosto de 1961  
8: setembro-outubro de 1961  
9: novembro-dezembro de 1961

10: janeiro-fevereiro de 1962  
11-12: março-junho de 1962  
13-14: julho-agosto de 1962  
15-16: novembro de 1962-fevereiro de 1963

17-18: março-junho de 1963  
19: julho-agosto de 1963  
20-21: setembro-dezembro de 1963

22-23: janeiro-abril de 1964  
24: maio-junho de 1964  
25: julho-agosto de 1964  
26: outubro-novembro de 1964  
27: dezembro de 1964

28-29: janeiro-abril de 1965  
30: maio-junho de 1965  
31: julho-agosto de 1965  
32: setembro-outubro de 1965  
33: novembro-dezembro de 1965

34: janeiro-fevereiro de 1966  
35: março-abril de 1966  
36-37: maio-agosto de 1966  
38: setembro-outubro de 1966  
39: novembro-dezembro de 1966

40: janeiro-fevereiro de 1967  
41: março-abril de 1967  
42: maio-junho de 1967  
43: julho-agosto de 1967  
44: setembro-outubro de 1967  
45: novembro-dezembro de 1967

46: janeiro-fevereiro de 1968  
47: março-abril de 1968  
48: maio-junho de 1968

49: julho-agosto de 1968  
50: setembro-outubro de 1968

51-52: novembro de 1968-fevereiro de 1969  
53: março-abril de 1969  
54: maio-junho de 1969  
55: julho-agosto de 1969  
56: setembro-outubro de 1969  
57: novembro-dezembro de 1969

58: janeiro-fevereiro de 1970  
59: março-abril de 1970  
60: maio-junho de 1970  
61: julho-agosto de 1970  
62: setembro-outubro de 1970  
63: novembro-dezembro de 1970

64: janeiro-fevereiro de 1971  
65-66: março-junho de 1971  
67: julho-agosto de 1971  
68: setembro-outubro de 1971  
69: novembro-dezembro de 1971

**REVISTAS CONSULTADAS**

*Casa de las Américas*, La Habana, 1960-1971.

*Mundo Nuevo*, Paris, 1966-1968; Buenos Aires, 1968-1971.

## BIBLIOGRAFIA

**AAVV** (1973): *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. Antología*. Presentación, selección y bibliografía de Aurora M. Ocampo. Prólogo de Ernesto Mejía Sánchez, México, D.F., UNAM.

**AAVV** (1987): *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura.

**AAVV** (1996): *Confesiones de escritores. Escritores latinoamericanos. Los reportajes de «The Paris Review»*, Buenos Aires, Librería-Editorial El Ateneo.

**Alomá, Orlando** (1967): "El nuevo Nuevo Trato", *El Caimán Barbudo*, La Habana, n. 10, janeiro, pp. 3-4.

**Álvarez, Jesús Timoteo y Ascensión Martínez Riaza** (1992): *Historia de la prensa hispanoamericana*, Madrid, Editorial MAPFRE, Col. Realidades Americanas.

**Angenot, Marc** (1995): *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot.

**Arenal, Humberto** (1960): "Hace algunos días comentaba con alguien", *Lunes de Revolución*. La Habana, n. 47, 15 de fevereiro, p. 14.

**Baragaño, José A.** (1959): "Escrito y cantado de Cintio Vitier", *Lunes de Revolución*, La Habana, n. 35, noviembre 16.

**Benedetti, Mario** (1969): *Cuaderno cubano*, Montevideo, Editorial Arca (segunda edição ampliada).

\_\_\_\_\_ (2003): "Con Mario Benedetti", "Biblioteca de Autores Contemporáneos".  
Sítio na Internet: <http://cervantesvirtual.com>, 6 p.

**Beverley, John** (1989): "The Margin at the Center: On *Testimonio* (Testimonial Narrative)", em: *Modern Fiction Studies*, a. 35, n. 1, pp. 11-28.

**Block de Behar, Lisa** (1987): "Medio siglo de una (di)visión crítica", *Al margen de Borges*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 155-172.

**Bobbio, Norberto** (1996 a): *Os intelectuais e o poder. Dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*, São Paulo, Editora UNESP.

\_\_\_\_\_ (1996 b): *Liberalismo y Democracia*, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Breviarios.

**Boschetti, Anna** (1990): *Sartre y "Les Temps Modernes"*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

**Bourdieu, Pierre** (1992): *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Editora Perspectiva.

**Cabrera Infante, Guillermo** (1993): *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza & Janés/ Cambio 16.

**Cambron, Micheline y Hans-Jürgen Lüsebrink** (2000): "Presse, littérature et espace public: de la lecture et du politique". *Études françaises*, Montreal, Les Presses de l'Université de Montreal, v. 36, n. 3, pp. 127-145.

**Campbell, James** (2000): *À margem esquerda*, Rio de Janeiro, Editoria Record.

**Campuzano, Luisa** (1990): "La revista *Casa de las Américas* en la década de los sesenta". Em: "Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970", *América. Cahiers du CRICCAL*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n. 9/10, pp. 55-63.

\_\_\_\_\_ (1996): "La revista *Casa de las Américas*, 1960-1995", *Nuevo Texto Crítico*. Stanford, v. viii, n. 16-17, julho 1995- junho, pp. 215-237.

**Casañas, Inés & Jorge Fornet** (1999): *Premio Casa de las Américas. Memoria*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.

**Castañeda, Jorge G.** (1993): *La utopía desarmada. Intrigas, dilemas y promesas de la izquierda en América Latina*, México, Editorial Joaquín Mortiz.

**Castro, Fidel** (1961): "Palabras a los intelectuales". Sitio da web: *www. lajiribilla.cu*, n. 8, 28 p.

**Coleman, Peter** (1989): *The Liberal Conspiracy. The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Postwar Europe*, New York, The Free Press.

"El Concurso Literario Hispano-Americano celebrado por «Casa de las Américas»..." (1960): *Lunes de Revolución*, La Habana, número extra, 20 de março, p. 2.

**Cotelo, Rubén** (1985): "Emir Rodríguez Monegal: el olvido es una forma de la memoria (entrevista)". *Jaque*, Montevideo, n. 99, noviembre 7, p. 35.

**Chaliand, Gérard** (1977): *Mitos Revolucionarios do Terceiro Mundo*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora.

**Chiampi, Irlemar** (2003): "Orígenes ante el Origen, la Vanguardia y la crisis de la modernidad", *Casa de las Américas*, La Habana, n. 233, outubro-dezembro.

**Denis, Benoît** (2000): *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*, Bauru, Editora da Universidade do Sagrado Coração.

**Depestre, René** (1986): *Buenos días y adiós a la Negritud*, La Habana, Casa de las Américas.

*Diccionario de la literatura cubana*, La Habana, Instituto de Literatura e Lingüística, 1981.

**Donoso, José** (1998): *Historia personal del boom*, Santiago de Chile, Alfaguara.

**Edwards, Jorge** (1976): *Persona non grata*, Barcelona, Grijalbo.

**Espinosa Domínguez, Carlos** (2001): *El peregrino en comarca ajena. Panorama crítico de la literatura cubana del exilio*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies.

**Fernández, Pablo Armando** (1960): "Breves notas sobre la poesía cubana en 1959", *Lunes de Revolución*, La Habana, n. 43, janeiro 18.

**Fernández Retamar, Roberto** (1967): "Contra la penetración cultural yanqui", *Marcha*, Montevideo, p. 29.

\_\_\_\_\_ (1998): "Ángel Rama y la Casa de las Américas". Em: *Recuerdo a*, La Habana, Ediciones Unión, pp. 169-199.

\_\_\_\_\_ (2000a): "Casi cien años de revistas culturales hispánicas". Em: *Concierto para la mano izquierda*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, Cuadernos Casa 39, pp. 149-158.

\_\_\_\_\_ (2000b): "Desde el 200, con amor, en un leopardo". Entrevista de Jaime Sarusky. Em: *Concierto para la mano izquierda*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, Cuadernos Casa 39, pp. 181-196.

\_\_\_\_\_ (2000c): "Orígenes como revista". Em: *Concierto para la mano izquierda*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, Cuadernos Casa 39, pp. 159-179.

\_\_\_\_\_ (2000d): *Todo Calibán*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.

**Ferry, Luc & Alain Renaut** (1988): *Pensamento 68. Ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo*, São Paulo, Editora Ensaio.

**Fornet, Ambrosio** (1999): "Casa de las Américas: entre la Revolución y la Utopía". Em: Saúl Sosnowski, (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Hispamérica/ Alianza Editorial, pp. 421-437.

**Fornet, Ambrosio & Luisa Campuzano** (2001): *La revista Casa de las Américas: un proyecto continental*. La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

**Foucault, Michel** (2001): *Vigiar e punir*, Rio de Janeiro, Editora Vozes.

\_\_\_\_\_ (2003): *Microfísica do poder*, São Paulo, Edições Graal.

\_\_\_\_\_ (1971): *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.

**Fuentes, Carlos** (1969): *La nueva novela hispanoamericana*, México, D.F., Joaquín Mortiz.

**Gilman, Claudia** (1993): "Política y cultura: *Marcha* a partir de los años 60", *Nuevo Texto Crítico*, Stanford, a. vi, 1ero semestre., n. 11, pp. 153-186.

\_\_\_\_\_ (1995): "Las «literaturas de la política» en Cuba". Em: De Paepe, Christian *et al. (eds)*, *Literatura y Poder*, Actas del Coloquio Internacional K.U.L. (Lovaina) / U.F.S.I.A. (Amberes), Leuven University Press, pp. 153-161.

**González Echevarría, Roberto** (1987): "Interview" [con Emir Rodríguez Monegal]. Sitio da web: <http://mll.cas.buffalo.edu>, 9 p.

\_\_\_\_\_ (1987): *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, Ediciones del Norte.

**Goulemot, Jean M., Thomas Steinfeld e Gilles Marcotte** (2000): "La place de la littérature dans les médias en notre fin de millénaire". *Études françaises*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montreal, v. 36, n. 3, pp. 149-160.

**Gramsci, Antonio** (1968): *Os intelectuais e a organização da cultura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

**Guevara, Ernesto** (1977): "El socialismo y el hombre en Cuba". Em *Obras escogidas de Ernesto "Che" Guevara*. Madri, Editorial Fundamentos, t. 2.

\_\_\_\_\_ (1967): *Écrits I. Souvenirs de la guerre révolutionnaire*. Avant-propos de Robert Merle, Paris, Maspero.

**Halperín Donghi, Tulio** (1997): *História da América Latina*, São Paulo, Paz e Terra.

**Hasson, Lilianne** (1990): "Le discours sur la culture Cubaine dans *Mundo Nuevo* (1966-1971)." Em: "Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)". *América. Les Cahiers du CRICCAL*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n. 9/10, pp. 65-74.

**Hemingway, Ernest** (1964): *Paris é uma festa*, São Paulo, Circulo do Livro.

**Howard, Dick** (1987): "Après "la" Révolution". *Lettre internationale*, Paris, n. 15, hiver, pp. 11-14.

**Hurtado, Oscar** (1960): "José Lezama Lima", *Lunes de Revolución*, n. 76, 12 de setembro.

**Jameson, Fredric** (1984): "Periodizing the 60s". Em: *The Sixties, without Apology*. Ed. A. Stephanson, S. Sayres, S. Aronowitz & F. Jameson. Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 178-215.

**Jitrik, Noé, Nicolás Rosa & Beatriz Sarlo** (1992): "El rol de las revistas culturales", *Espacios*, Buenos Aires, n. 12, dezembro, pp. i-xvi.

**Joset, Jacques** (1996): "La estrategia autobiográfica en *Historia personal del boom*". Em: Miguel Ángel Garrido Gallardo, *La Moderna crítica literaria hispánica*, Madri, Editorial MAPFRE, Col. Idioma e Iberoamérica, pp. 163-170.

"Juran los jurados" (1961): *Lunes de Revolución*. La Habana, n. 93, março 6, pp. 18-20.

**Kanzepolsky, Adriana** (2001): *Un dibujo del mundo: la revista Orígenes*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

**Kermode, Frank** (1998): "El control institucional de la interpretación". Em: Enric Sullà (comp.), *El canon literario*, Madri, Arco/Libros, S.L., pp. 91-112.

**King, John** (1990): *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica.

**Kohan, Néstor** (2002): "La pluma y el dólar. La guerra cultural y la fabricación industrial del consenso", *Casa de las Américas*, La Habana, n. 227, abril-junho, pp. 144-152.

**Kristal, Efraín** (2003): "La política y la crítica literaria. El caso Vargas Llosa". Sitio da web: <http://www.dii.uchile.cl>, 18 p.

**Lage, Nilson** (2001): *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*, Rio de Janeiro, Editora Record.

**Leante, César** (1959): "El club de los moderados", *Lunes de Revolución*, La Habana, n. 37, noviembre 30.

\_\_\_\_\_ (1988): *Calembour*, Madri, Editorial Pliegos.

**Lejeune, Philippe** (1975): *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

\_\_\_\_\_ (1998): *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil.

**Lie, Nadia** (1996): *Transición y transacción. La revista Casa de las Américas (1960-1976)*. USA/Leuven, Hispamérica/Leuven University Press.

**Loveluck, Juan** (1969): *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

**Luis, William** (1987): "Autopsia de *Lunes de Revolución*". *Plural*, México, D.F., segunda época, n. 125, mar, 1982. Em: Teresa de Jesús Fernández, *Revolución, poesía del ser*, La Habana, Ediciones Unión.

\_\_\_\_\_ (2003): *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la revolución cubana*, Madri, Editorial Verbum.

"Lunes de América" (1961): *Lunes de Revolución*, La Habana, n. 93, março 6, p. 2.

**Mac Adam, Alfred** (1984): "Emir Rodríguez Monegal: The Boom: A retrospective", *Review*, n. 33, janeiro, pp. 30-34.

**Martínez, Tomás Eloy** (1986): "Ángel Rama o la crítica como gozo", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. lii, n. 135-136, abril-setembro, pp. 645-663.



**Masó, Fausto** (1961): “La labor de la «Casa»”, *Lunes de Revolución*, La Habana, n. 90, 9 de janeiro, p. 11.

**Mc Quade, Frank** (1990): “*Mundo Nuevo*: La nueva novela y la guerra fría cultural.” Em: “Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)”. *América. Les Cahiers du CRICCAL*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n. 9/10, pp. 17-26.

**Melis, Antonio** (1992): “Entre Ariel y Calibán, ¿Próspero?”, *Nuevo Texto Crítico*, Stanford, a. 5, n. 9 e 10, janeiro-dezembro, pp. 113-120.

**Mesa-Lago, Carmelo** (1979): *Dialéctica de la Revolución Cubana: del idealismo carismático al pragmatismo institucionalista*, Madri, Editorial Playor.

**Mignolo, Walter** (1998): “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?). Em: Enric Sullà (comp.), *El canon literario*. Madri, Arco/Libros, S.L., pp. 237-270.

**Miskulin, Silvia Cezar** (2003): *Cultura ilhada. Imprensa e revolução cubana (1959-1961)*, São Paulo, Xamã Editora.

**Monsivais, Carlos** (2000): “La Revolución cubana: los años del consenso”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madri, n. 16-7, primavera/ verão, pp. 74-79.

**Montero, Oscar** (1991): “El ‘compromiso’ del escritor cubano en el 1959 y la ‘corona de las frutas’ de Lezama”. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. Ivii, n. 154, janeiro-março, pp. 33-42.

**Morejón Arnaiz, Idalia** (1998): “Lunes de *Orígenes*. Notas sobre la reacción antiorigenista en *Lunes de Revolución*”, *El Caimán Barbudo*, La Habana, a. 30, n. 283, fevereiro, pp. 26-29.

\_\_\_\_\_ (2002/2003): “Juan Carlos Quintero Herencia. Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la revolución cubana (1960-1971)”, *Nueve Perros*, Rosario, a. 2, n. 2/3, dezembro-janeiro, pp. 58-59.

**Mudrovcic, María Elena** (1997): *Mundo Nuevo. Cultura y guerra fría en la década del 60*, Rosario, Beatriz Viberbo Editora.

\_\_\_\_\_ (1999): “América Latina desde Paris (a propósito de *Libre*). Em: Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Hispamérica/ Alianza Editorial, pp. 439-451

**Navarro, Desiderio** (2000): “In Medias Res Publicas”. Em: Rafael Hernández e Rafael Rojas (org.), *Ensayo cubano del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 689-707.

**Ortega, Antonio** (1960): “De los 57 libros de cuentos presentados al concurso...” *Lunes de Revolución*, La Habana, n. 47, 15 de fevereiro, s/p.

**Otero, Lisandro** (1997): *Llover sobre mojado. Una reflexión personal sobre la historia*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

\_\_\_\_\_ (2000): "Réplica", *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n. 18, outono, pp. 189-194.

**Oviedo, José Miguel** (1991): *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza Editorial.

**Padilla, Heberto** (1989): *La mala memoria*, Barcelona, Plaza & Janés.

\_\_\_\_\_ (1998): *Fuera del Juego. Edición conmemorativa, 1968-1998*, Miami, Ediciones Universal.

**Paz, Octavio** (1967): *Corriente alterna*, México, D.F. Siglo XXI editores.

\_\_\_\_\_ (1979): *In / Mediaciones*, Barcelona, Seix Barral.

**Penco, Wilfredo** (1999): "Asir y Número: dos propuestas uruguayas del '45". Em: Saúl Sosnowski, (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Hispamérica/ Alianza Editorial, pp. 321-331.

**Pérez León, Roberto** (1995): *Tiempo de Ciclón*, La Habana, Ediciones Unión.

**Piñera, Virgilio** (1955): "Cuba y la literatura", *Ciclón*, La Habana, v. 1, n. 2.

\_\_\_\_\_ (1960): "De votos y vates", *Lunes de Revolución*, La Habana, n. 47, 15 de fevereiro, p. 9.

\_\_\_\_\_ (1960): "Pasado y presente de nuestra cultura", *Lunes de Revolución*, La Habana, n. 43, ene 18.

**Prieto, Adolfo.** (1983): "Los años sesenta", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n. 125, pp. 889-901.

**Quintero Herencia, Juan Carlos** (2002): *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución cubana (1960-1971)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

**Rama, Ángel** (1960): "La construcción de una literatura", *Marcha*, Montevideo, n. 1040, dezembro 26, pp. 22-24.

\_\_\_\_\_ (1966): "Las fachadas culturales." *Marcha*, Montevideo, n. 1306, 3 de junho, pp. 30-31.

\_\_\_\_\_ (1971): "Una nueva política cultural en Cuba", *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, n. 49, maio, pp. 47-68.

\_\_\_\_\_ (2001): *Diario 1974-1983*. Prólogo, edición y notas de Rosario Peyrou, Caracas, Ediciones Trilce / Fondo Editorial La Nave Va.

**Ramos, Julio** (1989): "Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana". Em: *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 112-142.

**Rivas, Pierre** (1993): "Paris como a capital literaria da América Latina". Em: Ligia Chiappini y F. W. Aguiar, *Literatura e História na América Latina*, São Paulo, Edusp, pp. 99-113.

**Rocca, Pablo** (1993): "35 años en *Marcha*. Escritura y ambiente literario en *Marcha* y en el Uruguay, 1939-1974", *Nuevo Texto Crítico*. Stanford, a. 6, n. 11, 1ero semestre., pp. 3-151.

**Rodríguez Feo, José** (1960): "Vigencia actual del escritor", *Lunes de Revolución*, La Habana, n. 54, 11 de abril, p. 14.

**Rodríguez Monegal, Emir** (1952): "Nacionalismo y literatura", *Marcha*, Montevideo, n. 629, jul. 4, pp. 14-15.

\_\_\_\_\_ (1965-1966): *Correspondencia*. "Carta a Octavio Paz"; "Carta a Pablo Neruda"; "Carta a Roberto Fernández Retamar"; "Carta a Mario Vargas Llosa"; "Carta a José Donoso"; "Carta a Augusto Roa Bastos". <http://mll.cas.buffalo.edu/rodriguez-monegal/correspondencia>

\_\_\_\_\_ (1969): *Narradores de esta América*. Montevideo, Editorial Alfa, 2 vol.

\_\_\_\_\_ (coord.) (1975): "Literatura y Revolución en las letras cubanas". Antilles Research Program de Yale University, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. xli, n. 92-93, julho-dezembro.

\_\_\_\_\_ (1972): *El Boom de la novela latinoamericana*. Caracas, Tiempo Nuevo.

\_\_\_\_\_ (1977): *El Arte de Narrar*. Caracas, Monte Ávila Editores.

\_\_\_\_\_ (1977): "Anacronismos: Mário de Andrade y Guimarães Rosa en el Contexto de la Novela Hispanoamericana", *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, v. xliii, n. 98-99, janeiro-junho, pp. 108-115.

**Rodríguez-Carranza, Luz** (1992): "Emir Rodríguez Monegal o la construcción de un mundo (nuevo) posible", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. lviii, n. 160-161, pp. 903-917.

**Roggiano, Alfredo A.** (1986): "Emir Rodríguez Monegal o el crítico necesario", *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, v. lii, n. 135-136, abril-setembro, pp. 623-630.

**Rojas, Rafael** (2000): "El intelectual y la revolución. Contrapunteo cubano del nihilismo y el civismo", *Encuentro de la Cultura Cubana*. Madri, n. 16-7, primavera/ verão, pp. 80-88.

**Said, Edward** (2003): *Cultura e Política*. São Paulo, Editorial Boitempo.

**Santi, Enrico Mario** (2000): "Mi reino por el caballo: las dos memorias de Lisandro Otero". *Encuentro de la Cultura Cubana*. Madri, n. 17, verão, pp. 163-179.

\_\_\_\_\_ (2000): "Dúplica". *Encuentro de la Cultura Cubana*. Madri, n. 18, otoño, pp. 195-196.

\_\_\_\_\_ (2002): *Bienes del siglo*, México, Fondo de Cultura Económica.

**Sarlo, Beatriz** (1990): "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". Em: "Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)". *América. Cahiers du CRICCAL*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n. 9/10, pp. 9-15.

**Sartre, Jean-Paul** (1960): *Sartre visita Cuba*, La Habana, Ediciones R.

**Sarusky, Jaime** (1988): "Casa es nuestra américa, nuestra cultura, nuestra revolución. Habla Haydée Santamaría", *Casa de las Américas*, a. 29, n. 171, novembro-dezembro, pp. 4-15.

**Seligmann-Silva, Márcio (org.)** (2003): *História, Memória, Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes*, Campinas, Editora Unicamp.

**Sierra, Ernesto** (1998): "Réquiem para *Mundo Nuevo*", *Casa de las Américas*, La Habana, a. xxxix, n. 213, outubro-dezembro, pp. 135-139.

**Skłodowska, Elzbieta** (1992): *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*, New York, Peter Lang.

**Stonor Saunders, Frances** (1999): *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, New York, The New Press.

**Trebitsch, Michel** (2000): "Voyages autour de la Révolution. Les circulations de la pensée critique de 1956 à 1968". Em: AAVV. *Les Années 68. Le temps de la contestation*, Paris, Éditions Complexe, pp. 30-47.

"Un jurado de escritores conversa con «Lunes»" (1961): *Lunes de Revolución*, La Habana, n. 98, março 6, pp. 3-9.

"Una posición. Haciendo lo que es necesario hacer" (1959): *Lunes de Revolución*, La Habana, 6 de abril, p. 3. (s/a)

**Vanden Berghe, Kristine** (1997): *Intelectuales y anticomunismo. La revista 'Cadernos Brasileiros' (1959-1970)*, Leuven, Leuven University Press.

\_\_\_\_\_ (1995): "La institución como metáfora del discurso. Análisis discursivo de la polémica en torno a *Mundo Nuevo*". Em: De Paepe, Christian *et al. (eds)*, *Literatura y Poder*, Actas del Coloquio Internacional K.U.L. (Lovaina) / U.F.S.I.A. (Amberes), Leuven University Press, pp. 295-306.

**Verdès-Leroux, Jeannine** (1989): *La lune et le caudillo. Le rêve des intellectuels et le régime cubain (1959-1971)*, Paris, Gallimard.

**Williams, Raymond** (1992): *Cultura*. São Paulo, Paz e Terra.

**Zanetti, Susana** (1992): "Angel Rama y la construcción de una literatura latinoamericana", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. lviii, n. 160-161, pp. 919-932.

**Zárate, Armando** (1977): "Devenir y Síntoma de la Poesía Concreta", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. xliii, n. 98-99, janeiro-junho, pp. 117-148.