

Cuarenta años de crítica: una entrevista con Seymour Menton

José Pablo Villalobos y Juan Carlos Ramírez Pimienta

Seymour Menton, es una importante figura en el ámbito académico de la crítica hispanoamericana desde hace más de cuarenta años. Teatro portugués, novela colombiana, cubana, mexicana y guatemalteca —sólo por nombrar algunos de sus intereses materializados en obra crítica. Menton quizá ha cobrado mayor fama por su colección *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica* (Fondo de Cultura Económica, 1964) que —según datos recientes— ha alcanzado los doscientos mil ejemplares vendidos, ha sido reeditada tres veces y rebasado las quince reimpressiones.

Su aportación crítica más reciente se basa en un largo recorrido por trescientas sesenta y siete novelas, con base en las cuales produjo *Latin America's New Historical Novel* (University of Texas Press, 1993), publicada el mismo año en español bajo el título de *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* (Fondo de Cultura Económica).

La siguiente entrevista se llevó a cabo el 24 de junio de 1994 en el campus de la Universidad de California en Irvine, en el Departamento de Español y Portugués, que él mismo ayudó a fundar en 1965.

J. Pablo Villalobos (JPV): ¿Cómo ha cambiado la crítica, desde sus días como estudiante e investigador principiante?

Seymour Menton (SM): La crítica ha cambiado mucho, obviamente. La importancia que se ha dado a la teoría ha variado enormemente. Por ejemplo, como estudiante de doctorado no llevé ningún curso de teoría literaria. Pero sí me tocó un profesor muy importante —Joaquín Casaldueiro— que insistía mucho en leer el texto. Él fue el primer profesor que nos dijo a los estudiantes que no nos preocupáramos por los datos biográficos de los autores, que esas cosas se pueden encontrar en cualquier manual de literatura, y que íbamos a dedicar el tiempo de la clase al análisis textual muy de cerca. Y por mucho que los estudiantes nos preparáramos para la clase, él siempre salía con una pregunta más difícil. Así es que yo creo que tengo una gran deuda con él porque me enseñó a leer con mucho cuidado y a buscar todos los sentidos escondidos del texto.

Ahora, la otra cosa que ha cambiado es que actualmente hay algunos que no tienen ninguna preocupación por juzgar la literatura objetivamente. Acabo

de reseñar un libro de un joven investigador de estudios culturales que hace un análisis de algunos nuevos textos de la Argentina y del Uruguay y los compara con otros de Estados Unidos. Su orientación total está a favor de hacer una revolución verdadera en ese país y en América Latina y critica a los “reformistas”. Así es que, para él, es imposible hacer reformas en una sociedad capitalista y entonces hay que hacer una revolución, y hay que destruir a todos los autores canónicos, incluso a los que hacen protesta social en sus libros, como García Márquez y Cortázar. Para él, *Cien años de soledad* es un libro que sólo presenta una imagen tropicalizada de América Latina, que es lo que conviene, según él, a los intereses imperialistas. Francamente, me parece una distorsión imperdonable.

10 Yo creo que éstos son los dos cambios, porque antes la idea era que el profesor y el estudiante deberían acercarse a la literatura y tratar de estudiarla con la mayor objetividad posible. Teníamos en cuenta que la objetividad absoluta es imposible, eso sí, pero esto no significaba que no deberíamos aspirar a una objetividad.

Como estudiante, se enfatizaba más la literatura universal y las lenguas extranjeras. Tuve que estudiar literatura francesa, italiana, brasileña, además, por supuesto, de la española e hispanoamericana. En cuanto a las lenguas, tuve que tomar exámenes de francés, italiano, alemán y latín.

Carlos Ramírez (CR): Jorge Ruffinelli ha dicho que “la literatura la hacen los críticos” ya que “los escritores sólo hacen libros”. ¿Está usted de acuerdo con esta afirmación? ¿Qué tan importante es el crítico en la formación o el éxito del escritor?

SM: Yo no estoy de acuerdo en absoluto con esa afirmación. Esa pregunta se ha hecho varias veces y lo de Ruffinelli también se ha afirmado varias veces. Yo siempre contesto con un caso muy específico del crítico Emir Rodríguez Monegal. Todo el mundo decía que él era el crítico que creaba a los dioses. El caso que yo cito es que, en varios de los números de la revista *Mundo nuevo* de 1966 o 1967, Rodríguez Monegal no se cansaba de elogiar a dos escritores argentinos: Manuel Puig, a quien todo el mundo conoce, y Néstor Sánchez, a quien nadie conoce hoy día. Néstor Sánchez es el autor de *Siberia blues*, una novela experimental, lingüística, y todo. Pero, por mucho que Rodríguez Monegal lo elogiara, el público, incluso los críticos, no lo creían tan sobresaliente. Así es que hoy día nadie lee a Sánchez ni figura como uno de los dioses de la literatura hispanoamericana.

Yo creo que son los mismos autores y los libros los que valen. Ahora, sí hay algunos casos de autores cuyas obras son descubiertas incluso después de su muerte, pero me parece que en general la calidad de la obra prevalece.

JPV: En este momento, después de cuarenta años de ejercer la crítica, ¿cuál considera que debe ser la cualidad principal de un buen crítico?

SM: Me parece que lo más importante es lo que yo llamo el método empírico. Esto quiere decir que primero hay que estudiar la literatura desde la literatura. Si uno quiere hacer una historia de la literatura hispanoamericana hay que empezar leyendo las obras. Después de leer las obras, entonces uno puede teorizar o generalizar, que son sinónimos. No por criticar la palabra teoría o teorizar: teorizar quiere decir hacer generalizaciones y se deben hacer con base en las obras. Ése es mi punto de vista y el primer criterio para un buen crítico.

El segundo criterio es acercarse a la obra con la mayor objetividad posible, tener lo más posible de base para comparar las obras. Hay que tener gran fondo de lecturas, tanto en literatura hispanoamericana como literatura universal, para juzgar la importancia y para descubrir los trucos de la obra, pero al mismo tiempo para evaluarla. Sí creo que también es función del crítico evaluar la obra. Hay algunos que dicen que, como no existe la objetividad, el crítico no debe evaluar la obra. Yo diría que es tal vez la función más difícil del crítico. He visto, por ejemplo, unos análisis magníficos de cuentos o de novelas mediocres que si uno lee solamente el análisis cree que está frente a una obra importante.

CR: Pasando ahora a los productos de esta disciplina y entrenamiento académico, ¿cuál de sus libros le ha costado más trabajo escribir?

SM: Más trabajo, probablemente el libro sobre la narrativa de la Revolución cubana. Éste fue un trabajo que empezó como reseñas de cincuenta palabras sobre ciertas novelas que aparecieron en los años 1959 y 1960. En esos años yo tenía a mi cargo reseñar libros del Caribe para el *Handbook of Latin American Studies*. La Biblioteca del Congreso me mandaba libros y yo los reseñaba. Después de dos o tres años comencé a ver cierta tendencia en esas novelas cubanas. Empecé a presentar algunas ponencias en congresos y distintas universidades y al mismo tiempo iba acumulando datos y más datos. El libro no salió sino hasta 1975, o sea que representa —digamos— una gran acumulación de datos. Fue difícil orientarlos en una forma coherente. También leí —creo— todas las novelas cubanas que se publicaron tanto en Cuba como fuera de ella, y también todos los cuentos. Eso fue en 1975. Después han salido otras dos ediciones actualizadas, una en España, otra en México en 1982, y, por fin, un artículo en la *Revista Iberoamericana* hace dos años.

Ese libro no sólo me costó mucho trabajo escribir, también es un libro que por el tema político no ha sido reseñado objetivamente. En una época los llamados “gusanos”, los exiliados cubanos, me criticaban por estudiar un fenómeno dentro de la Revolución cubana. Después, en la época del caso Padilla, me criticaron fuertemente los cubanos. Incluso hubo un incidente internacional en el Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana, en Lima, en 1971. José Antonio Portuondo me denunció porque en mi ponencia me atreví a comentar unas novelas que presentaban una visión negativa de la Revolu-

ción cubana aunque en la misma ponencia presenté otras novelas que presentaban una visión positiva de ella. Se trataba de novelas escritas por extranjeros no cubanos. Y, aunque yo dije claramente en la ponencia que las novelas pro Revolución eran mejores estéticamente, el sólo hecho de haber mencionado esas otras novelas causó esa reacción muy fuerte de Portuondo. Esto fue en una asamblea como de trescientas personas, y entonces, después de denunciarme salió de la sala, así como si fueran las Naciones Unidas, sin darme la oportunidad de contestarle. Pero de todos modos le contesté en su ausencia.

JPV: En alguno de sus libros usted ha dicho que nunca se ha sentido asediado por “demonios” a los cuales ciertos artistas atribuyen su necesidad de crear. ¿Existen demonios de la crítica? Y si es así, ¿cuál es su relación con éstos?

12

SM: Primero déjame aclarar eso de los demonios. Yo creo que en general soy una persona muy franca, no tengo pelos en la lengua, si algo me molesta, lo digo. Pienso que muchos escritores no tienen esa personalidad. No es que esto sea bueno o malo, pero son gente más retraída, esconden cosas y utilizan la literatura como catarsis para expresarse. Como nunca he tenido miedo de hablar y no escondo cosas de mi personalidad, no escribo. Esto es una justificación por mi falta de talento, también.

Como crítico, no creo que tenga demonios. No tengo un programa para hacer crítica. Yo creo que todos los libros que tengo surgen de ciertas circunstancias inesperadas y no premeditadas. Eso de la Revolución cubana, por ejemplo, me tocó estar en el lugar apropiado para recibir esos libros. Luego, ese libro sobre la nueva novela histórica: estaba enseñando, leyendo todas las nuevas novelas que salían y de repente me di cuenta que entre éstas, muchas seguían ese subgénero histórico. Entonces, comencé a interesarme y a leer y a leer y a leer y afortunadamente pude reconocer el nacimiento y el crecimiento de esta tendencia al mismo tiempo que ocurría.

Por esto también puedo decir que me siento sumamente afortunado porque mi carrera de crítico coincide totalmente con la producción de una literatura magnífica. Yo me doctoré en 1952 que es más o menos cuando comienzan a divulgarse los cuentos de Borges, es la época en la que escriben Yáñez, Asturias, Carpentier y Rulfo. Me tocó presenciar el momento culminante del *boom* que fue el congreso de Caracas en 1967. Estuve allí y afortunadamente conocí personalmente a García Márquez, Vargas Llosa, Onetti, y otros.

CR: A treinta años de la publicación de su antología *El cuento hispanoamericano*, si lo escribiera hoy día, ¿qué haría diferente? ¿A quién incluiría o dejaría fuera?

SM: Una pregunta interesante. Ha habido como tres ediciones distintas, sin incluir las reimpresiones, que implican cambios de material. En la última edición, no sólo agregué el último capítulo sobre cuentos feministas y de la violencia, sino que también metí dos cuentos: uno de Onetti, “Un sueño realiza-

do”, y uno de García Márquez, “La prodigiosa tarde de Baltazar.” Creo que debería haber incluido esos cuentos anteriormente.

Hablando de la primera edición, en la sección del criollismo, incluí algunos cuentos de protesta social que hoy día probablemente ya no se consideran tan buenos. Recuerdo que cuando entregué el manuscrito al Fondo de Cultura Económica, ellos insistían en que incluyera por lo menos un cuento de cada país. Por lo tanto, tal vez incluí algunos cuentos que no deberían estar allí.

Tal vez suene un poco falto de modestia pero estoy satisfecho con la antología. Se utiliza por todas partes del mundo. He cambiado algunas cosas, por ejemplo, creo que en la última edición cambié mi comentario sobre “El hombre muerto” de Horacio Quiroga. Originalmente, este autor estaba como representante y fundador del criollismo, pero, en realidad, ese cuento en gran parte es la negación del criollismo. En el nuevo comentario destaco cómo el cuento niega todos sus rasgos. Incluso creo que “El hombre muerto” es el primer cuento mágico realista y coincide con el movimiento de realismo mágico en la pintura alemana de la época.

Me parece que no es solamente una colección de buenos cuentos sino que son cuentos que muestran las distintas tendencias de la literatura hispanoamericana, aunque hoy día algunos críticos las niegan ya que según ellos la distorsionan. Yo digo que no, que hay que hablar de las tendencias.

Una cosa que me satisface es que —creo el año pasado— salió una nueva antología del cuento hispanoamericano de José Miguel Oviedo, a quien respeto mucho como crítico. Modestia aparte, su antología sigue más o menos el mismo plan que la mía. No es exactamente la misma selección de cuentos, pero tiene la misma meta de organizarlos por tendencias, en orden cronológico, con una página de datos bio-bibliográficos y luego un comentario.

Sé de otros autores que continúan produciendo antologías y sólo acumulan un montón de cuentistas.

JPV: Ahora, pasando de lo general a lo particular. En el ensayo introductorio a su estudio sobre el cuento costarricense, usted dice que “la ausencia de una literatura antes de 1890 se puede atribuir en gran parte a los hechos que impiden la formación de la verdadera nacionalidad costarricense hasta la misma fecha”. ¿Sigue usted pensando que la identidad nacional es indispensable para el desarrollo de una literatura?

SM: Bueno, yo diría que cambiaría eso un poco. Me parece que tiene más que ver con la narrativa y sobre todo con la novela. Con esta última creo que sí hay una relación directa. Por ejemplo, en Nicaragua no hay una tradición novelística muy fuerte. Sin embargo, es un país de poetas. En ese mismo ensayo de introducción digo que Costa Rica no ha tenido bastantes temas para escribir novelas. Es un país que tradicionalmente no ha tenido graves problemas sociales, no ha tenido grandes guerras ni dictadores sangrientos.

14

Los jóvenes costarricenses dicen que en parte esto es un mito. En parte tienen razón, pero en general —y yo viví en Costa Rica un año, en 1960— era un país sin graves problemas, con un profundo sentimiento democrático; incluso el presidente caminaba por las calles; Otilio Late fue atropellado por una bicicleta en pleno centro. Y no mataron al ciclista, ni nada. También, recuerdo que una vez había un borracho casi inconsciente en las afueras de mi casa. Poco después la policía llegó en un *jeep* y con mucho cuidado, lo levantaron, sacaron su cartera para ver dónde vivía, le devolvieron la cartera y lo llevaron a su casa. En Nicaragua, en la del viejo dictador Somoza, yo vi cómo la policía golpeaba a los borrachos en la calle. Así es que eso me impresionó mucho en Costa Rica. También que todos sabían leer: las empleadas, los taxistas, etcétera.

Ahora, creo que ese sentimiento democrático igualitario funcionaba en contra de la creación de una literatura fuerte. Últimamente han salido algunas novelas pero creo que muy pocas de fama continental.

CR: En 1979, en su ensayo “Teorizando sobre la teoría”, usted emprende una batalla en contra de cierta jerga teórica. ¿En qué quedó la batalla?

SM: Yo gané. Incluso la gente más devota de la teoría emplea hoy un vocabulario más comprensible. Se han convencido de que si quieren comunicar sus ideas tienen que usar un lenguaje que se pueda entender. Como profesor que he sido, yo siempre he pensado que uno tiene la obligación de explicar los asuntos más difíciles en un lenguaje accesible. En cambio los teóricos están en gran medida tratando de impresionar al público con su erudición. En este sentido, yo creo que sí he ganado esa batalla.

Déjeme decir una cosa más sobre la teoría, que es uno de mis temas predilectos. Lo que a mí me molesta mucho es que durante buena parte de mis cuarenta años de enseñar literatura hispanoamericana, siempre tuve que luchar para impresionar a mis colegas no hispánicos, o sea mis colegas de inglés, de francés, etcétera; convencerlos de que la literatura hispanoamericana era importante. Hoy día, en que todo el mundo reconoce la gran importancia de la literatura hispanoamericana, en que se traducen inmediatamente las obras, en que esas obras de Fuentes, Cortázar y otros se reseñan inmediatamente en la primera plana del *New York Times* y de otros periódicos importantes del mundo entero, nuestros propios colegas, los que enseñan literatura hispanoamericana dicen: “Ah no, nosotros estamos cansados de enseñar a los canónicos”. Esto me parece imperdonable porque los teóricos de Francia y de Estados Unidos, que éstos están siguiendo, no tienen autores. Es decir, Francia, desde más o menos 1950, no ha producido grandes novelistas digamos aclamados por todo el mundo. Entonces, a falta de grandes novelistas, los teóricos: Roland Barthes con el estructuralismo, después Derrida, Lacan etcétera.

JPV: Y se declara el fin de la novela también...

SM: Sí, en Estados Unidos incluso han hablado del fin de la novela. Pero es en el momento en que los hispanoamericanos están escribiendo las mejores novelas. Sin embargo, nuestros colegas siguen postrándose ante los teóricos europeos y norteamericanos. Eso es lo que no tiene perdón.

CR: Ahora, usando la imagen de planetas y satélites empleada por usted en su libro sobre la novela colombiana y pasando a un contexto hispanoamericano, ¿cuáles consideraría usted novelas planeta?

SM: Bueno, yo no empecé el estudio sobre la novela colombiana con ese pensamiento a priori. Después de haber leído varias novelas se me ocurrió la idea. Siempre decían que Colombia era un país de poetas, y que no tenía una fuerte tradición de novela. Sin embargo, sí produjo al menos cuatro grandes novelas: *María*, *Frutos de mi tierra*, *La vorágine*, y *Cien años de soledad*. Entonces, comencé a leer más y a investigar más y me di cuenta de que, en gran parte, cada una de esas novelas creó escuela. Llegaron a ser tan famosas que otros autores comenzaron a imitarlas. Después del tremendo éxito de *Cien años de soledad*, por ejemplo, salieron varias, una docena por lo menos, de novelas colombianas inferiores a ésta, pero con la misma idea de crear una novela con base en la historia de un pueblo pequeño, con personajes pintorescos, con mucho humor y sexo. Era casi una fórmula. Escribí el libro, y en vez de hacer un estudio completo de todas las novelas colombianas porque no quería meterme en eso — ya lo había hecho para Costa Rica, Guatemala y Cuba y no quería sentirme responsable por leer todas las novelas—, sólo me concentré en esas cuatro y en las novelas satélites que son parecidas pero no tan sobresalientes como las obras planeta.

Ahora, volviendo a la pregunta, no sé si se pueden escoger o seleccionar ciertas novelas planeta. Obviamente hay novelas importantes, que duran, pero tienen el sentido de imitaciones. *María*, yo creo que sí tuvo repercusiones por toda América. Incluso en México *Angelina* de Rafael Delgado y *Carmen* de Pedro Castera del siglo diecinueve son imitaciones de *María*.

La vorágine también, por toda América. La primera novela del guatemalteco Mario Monteforte Toledo, *Anaité*, que tiene lugar por el río Usumacinta que forma la frontera entre México y Guatemala, tiene varios elementos que hacen pensar en *La vorágine*.

Hay también otras novelas que me parecen sumamente importantes pero que no formaron escuela. *Don segundo sombra* me parece una de las mejores novelas hispanoamericanas. Combina todo ese cuadro de lo gauchesco con lo que llaman *bildungsroman*. Otro caso sería el de *Los de abajo*, una de las primeras novelas de la Revolución mexicana, que se publicó en 1915. Después de ésta se publicaron montones de novelas de la Revolución pero ninguna que captara la totalidad de ese momento histórico. O sea que las novelas de la Revolución tienden a ser anecdóticas y episódicas, pero sin tener la totalidad de experiencia de *Los de abajo*.

JPV: Ahora, de nuevo la imagen de planetas y satélites pero en relación con México.

SM: Yo creo que el fenómeno más interesante hoy día es que..., bueno, nosotros en los cursos de literatura mexicana siempre estudiábamos las grandes obras que eran *Los de abajo* y luego Yáñez con su *Al filo del agua*, *Pedro Páramo* y Fuentes. Después de Fuentes ya no hay una figura dominante. Hoy día hay mucha actividad editorial, hay muchas casas editoriales, muchos concursos, talleres y muchos autores. La Feria del Libro en Guadalajara es una ocasión increíble: el número de puestos de casas editoriales, el número de autores que asisten. Sin embargo, en este momento es difícil decir quién es el más importante de todos estos jóvenes escritores.

16

CR: ¿Estaría usted de acuerdo en que hay cierta tendencia a descentralizar la literatura mexicana? Me refiero, entre otros esfuerzos, a los emprendidos por editoriales como Tierra adentro, *Cultura norte* la revista que dirige Edmundo Valadés, o *Cultura sur*.

SM: Sí, hay una tendencia a descentralizar la literatura aunque en México todavía la mayor parte de las actividades literarias están concentradas en el Distrito Federal por estar ahí los periódicos y revistas más importantes. Pero, como dije, yo no podría decir quién es el escritor más importante. Hay algunas escritoras que han tenido mucho éxito: Angeles Mastretta, Laura Esquivel, Angelina Muñiz —que a mí me gusta mucho aunque no tiene tanta fama, pero está creciendo— e Inés Arredondo entre otras.

JPV: Siguiendo con México, ahora una pregunta sobre el '68. Muchos críticos coinciden en que aunque hay novelas de Tlatelolco no se ha creado una novelística *per se*. ¿Está de acuerdo? De ser así ¿por qué no se ha creado una novelística de Tlatelolco?

SM: Coincido con esto. No se puede hablar mucho de una novelística de Tlatelolco aunque sí hay muchas obras que tocan el tema, incluso *Palinuro de México* al final de la novela. Pienso —y esto es pura especulación— que para escribir una novela sobre Tlatelolco se necesitaba utilizar los métodos de las novelas panorámicas de Fuentes, Yáñez, Azuela, y de los que seguían, por ejemplo, la novela de Dos Passos *USA*, o sea, una novela panorámica que trate de captar la totalidad del país, distintas clases sociales, etcétera. Tlatelolco obviamente se prestaba para estructurarse con base en distintos momentos históricos. Sin embargo, tratar de hacer lo que hace Octavio Paz en *Posdata*, donde atribuye Tlatelolco a las masacres o los sacrificios humanos de los aztecas, es un poco absurdo. O sea que si pensamos que lo de Tlatelolco ocurrió en 1968 durante la época del *boom*, ya habían salido esas novelas. También hay que recordar que en México ya había empezado el movimiento anti-muralístico, estaban ya cansados de escribir una novela que captara la totalidad mexicana de Tlatelolco.

CR: De alguna manera Luis Spota lo trató de hacer. Inclusive, en *La plaza* lo indica: “La novela total que narre la convulsión de una sociedad y el drama de un hombre que es todos los hombres, no puede ser escrito por una sola mano, contada por una sola voz”. Sin embargo, la novela no tuvo buena aceptación. De hecho, fue bastante criticada.

SM: Bueno, él siempre ha sido considerado un poco al margen de la literatura. Se dedicó a escribir “best sellers”, y creo que tuvo bastante éxito. Pero de ningún modo creo que se haya convertido en autor canónico.

JPV: Última pregunta. Usted no ha hecho un estudio sobre el cuento mexicano. ¿Por qué? ¿Se debe a caso a los trabajos que sobre el tema ha hecho Luis Leal?

SM: En primer lugar, creo que todos mis libros y mis artículos, dentro de lo posible, son originales. Escribo sobre un tema cuando creo que éste no ha sido suficientemente tocado. Tienen razón, en el caso del cuento mexicano Luis Leal condensa la historia y la bibliografía del cuento y, bueno..., lo ha hecho muy bien. Además es uno de mis mejores amigos y hacer otra antología para competir con él no tiene caso —aunque varias personas me lo han solicitado. Sin embargo, he escrito algún trabajo bastante original sobre Juan José Arreola, incluso fui el primero en hablar sobre él. Pienso que este artículo ayudó bastante a darlo a conocer. Fue una ponencia que presenté en el congreso de la Modern Language Association que se celebró en Madison, Wisconsin, en 1954 o 1955; luego se publicó en *Hispania*.

Años después, Arreola iba a dar una conferencia en UCLA y yo asistí. No nos habíamos conocido y no sé cómo él descubrió que yo estaba ahí, y con sus gestos muy teatrales dijo que se sentía muy emocionado porque en el público se encontraba el profesor Menton quien había escrito el primer estudio profundo sobre su obra. Éste fue sin duda un gran momento para mí.

CR: Bueno, y con esta nota positiva terminamos, muchas gracias por la entrevista.

SM: Al contrario, gracias a ustedes.