

UCLA

Mester

Title

Cuarenta años de crítica: una entrevista con Seymour Mentón

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/8gk9v7sz>

Journal

Mester, 23(2)

Authors

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos
Villalobos, José Pablo

Publication Date

1994

DOI

10.5070/M3232014424

Copyright Information

Copyright 1994 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Cuarenta años de crítica: una entrevista con Seymour Menton

Importante figura dentro del ámbito académico de la crítica hispanoamericana por más de cuarenta años, Seymour Menton es una de las personalidades más reconocidas a nivel internacional en varias modalidades de dicha expresión literaria. Desde teatro portugués a novela colombiana, cubana, mexicana y guatemalteca—sólo por nombrar algunos de sus intereses que se han materializado 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 los datos más recientes—ha escalado las 200 mil copias en ventas, ha sido reeditada tres veces y ha rebasado las quince reimpresiones.

Su aportación crítica más reciente se basa en un largo recorrido de 367 novelas de las cuales produjo *Latin America's New Historical Novel* (U of Texas P., 1993), publicada el mismo año 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 la Universidad de California-Irvine, dentro de los recintos del Departamento de Español y Portugués que él mismo ayudó a fundar en 1965.

PREGUNTA. ¿Cómo ha cambiado la crítica, desde sus días como estudiante y profesor principiante?

SEYMOUR MENTON. La crítica ha cambiado mucho, obviamente. La importancia que se ha dado a la teoría es sumamente distinta. Por ejemplo,

yo de estudiante doctorado no estudié ningún curso de teoría literaria. Pero sí me tocó un profesor muy importante—Joaquín Casaldueño—que insistía mucho en leer el texto. O sea que 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 profesor de estudios culturales que hace un estudio de algunos nuevos textos de la Argentina y del Uruguay y los compara con otros textos de los Estados Unidos. Su orientación total está a favor de hacer una revolución verdadera en Estados Unidos y en la América Latina y critica a los, entre comillas, "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 la América latina que es lo que conviene, según él, a los intereses imperialistas. Francamente, me parece que es una distorsión imperdonable.

Yo creo que esos 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.

P. 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 Rodríguez Monegal 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 los años '66 o '67, Rodríguez Monegal no se cansaba de elogiar a dos escritores argentinos: Manuel Puig, a quien todo 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.

P. En este momento, después de 40 años de ejercer la crítica, ¿cuál considera que debe ser la cualidad principal de un buen crítico?

SM. Me parece que la cosa más importante es lo que yo llamo el método empírico. Esto quiere decir que primero hay que estudiar la literatura desde la literatura. O sea que 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 a base de las obras. Ese 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. O sea, 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 que 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.

P. ¿Cuál de sus libros le ha costado más trabajo escribir?

SM. Más trabajo, probablemente el libro sobre la narrativa de la Revolución Cubana. Este fue un trabajo que empezó como reseñas de cincuenta palabras sobre ciertas novelas que aparecieron en el año '59 y '60. 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 ciertas tendencias y luego desarrollé una periodización de las novelas cubanas, que culmina con un artículo publicado en la *Revista Iberoamericana*: "La novela de la Revolución

Cubana, fase cinco: 1975-1987" (Núms. 152-153, Julio-Diciembre 1990).

O sea que distingo cinco fases. La primera fase se da inmediatamente con el éxito de la Revolución Cubana, en los años '59 y '60. Se publicaron como cinco o seis novelas celebrando el éxito militar de la revolución pero en forma de novelas de aventuras. Estas eran novelas muy anacrónicas, incluso, si no recuerdo mal, una de las novelas se parecía a *Amalia* en técnica.

Después la segunda fase va desde el año '61 hasta el año '65. En estos cuatro años predominaba lo que los escritores después decían era una auto-censura. O sea que los mismos autores tenían dudas sobre lo que el gobierno les iba a permitir. Entonces, para no arriesgarse escribieron novelas sobre la época pre-revolucionaria, básicamente pintando mal a la sociedad cubana antes de la revolución y de esa manera estaban justificando la revolución. Todo esto bajo la tendencia literaria del existencialismo.

En el año '66 hay un gran cambio y comienza la tercera fase, la de mayor libertad en Cuba. En ese momento, Cuba trata de convertirse en el líder del Tercer Mundo, las novelas llegan a entrar en la corriente de las novelas del Boom. Hay mucha experimentación y también el afán de capturar la totalidad de la experiencia cubana. La obra que empieza esa fase es *Paradiso* de Lezama Lima que es una obra que por tratar el tema escabroso de la homosexualidad, no se habría permitido en la segunda fase. También aparece ahí *Los niños se despiden* de Pablo Armando Fernández que es otra obra bastante difícil que capta la totalidad de la historia de Cuba desde la época indígena hasta la actualidad. También en esos años se publica una colección de cuentos de Jesús Díaz Rodríguez titulada *Los años duros* que tiene la novedad de reproducir el lenguaje, no regional, sino con palabras sucias que no se permitían antes porque antes la Revolución tenía, digamos, un aspecto muy puritánico.

Ahora, esa fase tan rica dura solamente dos años más o menos porque en el año '68 estalla el caso Padilla, y en agosto del '68 Cuba apoya la invasión

de Checoslovaquia por la Unión Soviética. ¿Porqué? Por que la situación económica cubana era tan mala en ese momento que Cuba se sentía presionada a respaldar incondicionalmente la política de la Unión Soviética a cambio de más ayuda. Entonces, Cuba entra en el bloque soviético y como consecuencia se acaba la relativa libertad de creación y la producción artística baja dramáticamente. Incluso en cuanto a la cantidad de novelas publicadas después del '68. También podemos examinar las obras premiadas por Casa de las Américas que son dos obras más o menos de realismo socialista. La más famosa es de Manuel Cofiño López, *La última mujer y el próximo combate*, y es un ejemplo paradigmático del realismo socialista en que los personajes revolucionarios están idealizados y los anti-revolucionarios son los malos, los inmorales y los horribles. Los mismos escritores y críticos cubanos hoy día hablan de un "quinquenio gris": cinco años en que casi no se publicaban obras literarias. En realidad me parece que eran más bien diez años en vez de cinco, aunque la situación sí comenzó a mejorarse algo con la creación en el año '75, si no me equivoco, del Ministerio de Cultura. Entonces la situación comenzó a mejorarse pero esa mejoría no se manifestó hasta la década del ochenta.

La cuarta fase entonces, es el quinquenio gris. La quinta fase es la aparición de algunos escritores mas jóvenes en la última década. Ahora la situación socio-económica en Cuba es horrible—y yo diría que es tan horrible que el gobierno no puede o no tiene ni el tiempo ni la inclinación de preocuparse por los escritores. Incluso en el cine está apareciendo algo de protesta social contra el régimen, lo que habría sido imposible antes—incluso el tema del homosexual se trata abiertamente ahora y antes no. Empecé a presentar algunas ponencias en congresos y distintas universidades y al mismo tiempo iba acumulando datos y más datos. El libro no salió hasta el año '75, o sea que representa digamos una gran acumulación de datos. Fue difícil orientar todos esos datos en una forma coherente.

También leí—creo—todas las novelas cubanas que se publicaron tanto en Cuba como fuera de Cuba y también todos los cuentos. Eso fue en el '75. Después han salido otras dos ediciones actualizadas una en España, otra en México en el '82, 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. O sea que 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 el año '71. José Antonio Portuondo me denunció porque en mi ponencia me atreví a comentar unas novelas que presentaban una visión negativa de la Revolución Cubana aunque en la misma ponencia presenté otras novelas que presentaban una visión positiva de ésta. 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.

P. 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 estos?

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 catársis 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. O sea que yo 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 el año '52 que es más o menos cuando comienzan a divulgarse los cuentos de Borges, es la época cuando escriben Yañez, Asturias, Carpentier y Rulfo y los del Boom. Me tocó presenciar el momento culminante del Boom que fue el congreso de Caracas en el '67. Estuve allí y afortunadamente conocí personalmente a García Márquez, Vargas Llosa, Onetti, y otros.

P. A treinta años de la publicación de su antología *El cuento hispanoamericano*, ¿qué haría diferente? ¿A quién incluiría? ¿Exclusiones quizá?

SM. Una pregunta interesante. Han habido como tres ediciones distintas, no incluyendo las reimpressiones, 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 realizado," 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 como un poco de falta 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, Quiroga estaba como representante y fundador del criollismo, pero, en realidad, ese cuento en gran parte es la negación del criollismo. En el nuevo comentario destacó como el cuento niega todos los rasgos del criollismo. 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 niegan las tendencias en la literatura ya que según ellos distorcionan la literatura. 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 cosa de organizar los cuentos por tendencias, en orden cronológico, con una página de datos bio-bibliográficos y luego un comentario después de cada cuento. Sé de otros autores que continúan produciendo antologías y sólo acumulan un montón de cuentistas.

P. En su 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 una 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 narrativa y sobre todo con la novela. Con la novela 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. Creo que, probablemente, 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 el '60—era un país sin graves problemas, con un profundo sentimiento democrático, en el sentido que el presidente caminaba por las calles, incluso lo que siempre citan, uno, 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 inconciente 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 donde la policía daba golpes fuertes 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, etc. Ahora, creo que ese sentimiento democrático igualitario funcionaba en contra de la creación de una literatura fuerte. Ultimamente han salido algunas novelas pero creo que muy pocas de fama continental.

P. En 1979, en su ensayo "Teorizando sobre la teoría," usted emprende una batalla en contra de cierta jerga teórica. ¿En que quedó la batalla?

SM. Yo gané. Incluso la gente más devota de la teoría emplea hoy un vocabulario más comprensible. Se han convencido 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. Déjenme 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, etc.; 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. O sea que Francia, desde más o menos 1950, no ha producido grandes novelistas digamos aclamados por todo el mundo. Entonces, por falta de grandes novelistas, los teóricos: Roland Barthes con el estructuralismo, después Derrida y Lacan . . .

P. 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.

P. 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 planetas?

SM. Bueno, yo no empecé ese estudio sobre la novela colombiana con ese pensamiento a priori. Después de haber leído varias novelas colombianas 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, Colombia 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. O sea que 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 *Cien años* pero con la misma idea de crear una novela a base de 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 planetas. 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 varias cosas 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 el '15. Después de ésta se publicaron montones de novelas de la Revolución pero ninguna que captara la totalidad de ese momento histórico como *Los de abajo*. 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*.

P. Ahora, de nuevo la imagen de planetas y satélites pero con relación a

México.

SM. Yo creo que el fenómeno más interesante hoy día es que . . . Bueno, en los cursos de literatura mexicana siempre estudiábamos las grandes obras que eran *Los de abajo* y luego Yañez 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.

P. ¿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*, la revista que dirige Edmundo Valadés, *Cultura Norte* 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 D.F. por estar ahí los periódicos y revistas más importantes. Pero, como dije, yo no podría decir quien es el escritor más importante. Hay algunas escritoras que han tenido mucho éxito: Angeles Mastretta, Laura Esquivel, Angelina Muñiz—que a mi me gusta mucho aunque no tiene tanta fama, pero está creciendo—e Ines Arredondo entre otras.

P. 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, de Azuela, y de los que seguían, por ejemplo, la novela de Dos Passos *U.S.A.*. O sea, una novela panorámica que trate de captar la totalidad del país, distintas clases sociales, etc. Tlatelolco obviamente se prestaba para estructurarse a base de 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 el año '68 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.

P. Luis Spota lo trató de hacer. Inclusive, en *La plaza* lo indica: "una novela que describa Tlatelolco casi textualmente debe ser total, captar todas las voces." Sin embargo, la novela no tuvo buena aceptación. Inclusive, 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 en eso. Pero de ningún modo creo que se haya convertido en autor canónico.

P. 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. O sea que yo creo que 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. . . Luis 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 fue el primero sobre él. Pienso que este artículo ayudó bastante a darlo a conocer. Fue una ponencia que presenté en el congreso del MLA (Modern Language Association) que se celebró en Madison, Wisconsin en 1954 o '55, 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 como él descubrió que yo estaba en el público 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. Este fue sin duda un gran momento para mí.

P. ¿Cuáles son sus proyectos más inmediatos?

SM. Bueno, en este momento estoy jubilado a medias, sigo investigando y estoy terminando un libro que estaba a medio hacer durante muchos años. Se trata de un libro sobre el realismo mágico en la literatura universal. Le voy a poner un título así como en forma de desafío: *The Real Magic Realism*. Lo hago en desafío a todos los que han publicado libros sobre el realismo mágico pero sin aclarar el asunto. En este momento estoy escribiendo el séptimo y último capítulo que será una comparación entre el realismo mágico y lo real maravilloso de Carpentier aplicándolo a varias novelas del

Caribe francés, de la norteamericana Toni Morrison y la novelista Chicana Ana Castillo. También es posible que comente ahí las obras de Isabel Allende y *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel...

P. ¿Y al decir "the real magical realism" está aportando cambios a su definición?

SM. No, uso mi definición pero con una crítica implícita contra los que han escrito falsamente sobre el realismo mágico.

P. ¿Este proyecto será el último de su carrera?

SM. Bueno, yo nunca tengo planes *a priori*, pero como ahora soy creyente total en el realismo mágico, en cualquier momento puede surgir otro tema que me anime a escribir otro libro. Entonces al menos por el momento no tengo otros proyectos grandiosos. Pero tampoco tenía la idea de escribir un libro sobre la nueva novela histórica: los novelistas escribieron novelas históricas y me entusiasme.

P. ¿Entonces aún no se puede cerrar el libro a los cuarenta años que tiene haciendo crítica?

SM. No, ¡qué va!

Juan Carlos Ramírez-Pimienta
Universidad de California, Los Angeles
Universidad de Michigan, Ann Arbor

José Pablo Villalobos
Universidad de California, Irvine