

## LAURO ZAVALA: CARTÓGRAFO DE UNA GALAXIA EN EXPANSIÓN

GRACIELA S. TOMASSINI<sup>1</sup>

**E**l perfil académico de Lauro Zavala impresiona por la multiplicidad de sus intereses, y por su rigurosa coherencia. Es uno de los contados teóricos del cuento, y de la narrativa en general, que la América hispana ha producido y exporta a otras lenguas y culturas. Ha pergeñado un modelo de análisis formal del texto cinematográfico que se aplica con provecho a textos verbales y no verbales. Ha sido uno de los primeros en relevar, clasificar y generar teoría sobre la minificción, no solo literaria, sino también gráfica, musical, coreográfica y cinematográfica. Ha reflexionado sobre los espacios urbanos, en especial los museos, atendiendo a la experiencia única del visitante que aporta sus propias representaciones y deseos. Lector compulsivo, ha teorizado sobre la lectura y la bibliofilia. Ha inventado una categoría especial de viajero, el “turista bibliográfico”, y concibe el paraíso con forma de librería. Quien haya tenido la oportunidad de escucharlo, ya sea en la exposición de una ponencia o en una charla informal con colegas, habrá advertido en su dinámica corporal los signos del entusiasmo, que como sabemos es una forma de arrebato divino. Pero no es un dios quien lo habita, sino el amor por el conocimiento, y la gran generosidad de espíritu que lo hace compartirlo con otros. Ha sido un gran placer para mí entablar este diálogo con Lauro Zavala, el cartógrafo de una galaxia en expansión.

<sup>1</sup> ANLE Y UNR. Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Como investigadora independiente ha publicado libros y artículos sobre literatura hispanoamericana, con especial dedicación a la ficción brevísima.

**Graciela Tomassini.** En su blog *La nave de los locos*, un colega nuestro, Fernando Valls, te describe con tu mochila cargada al hombro, de la que como un mago vas sacando “los infinitos libros que, nuevos o reeditados, ha[s] ido publicando desde la última vez que te encontré”. Una traducción intersemiótica daría lugar a una buena viñeta, o a un corto cinematográfico, pues en pocos trazos el texto da a inferir algunas cualidades que muchos de tus amigos coincidiríamos en atribuirte: la incansable actividad, el entusiasmo por tu labor profesional y una franca e irrestricta generosidad intelectual. Si te tocara dibujar la viñeta, o dirigir el corto, ¿qué rasgos de tu personalidad preferirías resaltar?

**Lauro Zavala.** Querida Graciela, la formulación de esta pregunta es una invitación a la autoparodia. En mi libro *Instrucciones para asesinar a un profesor (Viñetas de la vida académica)* incluí un Manual de Zoología Académica, donde presento especies tan interesantes como El Javier Solís de la Investigación, El Organizador Pos-Moreno y La Cartógrafa Heliocéntrica. Ahí aparece una especie en peligro de extinción a la que llamo El Autor Compulsivo: a la menor oportunidad habla de los 25 libros que está escribiendo, y si su interlocutor se descuida le regala un ejemplar del más reciente... o intercambia los correos para enviar este libro en formato PDF.

Lo curioso es que ya contagié a mi esposa de esta fiebre por la palabra escrita, porque cuando me invitan a dar una conferencia inaugural en un congreso académico (lo cual ocurre unas 15 o 20 veces al año) ella lleva una maleta con mis libros y pone una mesa para la venta, que siempre termina vacía. Ella adoptó esta idea cuando vio conmigo la secuencia final de *El profesor chiflado* de Jerry Lewis (que ahora es un musical).

**GT.** En los años 70 comenzaste tu carrera como jovencísimo profesor de Semiótica en la UNAM, y desde entonces no has cesado de impartir cursos y conferencias sobre teoría narrativa en cine, literatura y espacios urbanos, y tu bibliografía sobre estos temas comprende, hasta este momento, medio centenar de ítems, entre libros de autoría individual y en colaboración, antologías de cuento y minificción, ensayos sobre poéticas de la ficción, coordinación de volúmenes conjuntos y artículos en revistas académicas y libros de investigación. A ello habría que sumar las traducciones de tus libros a varios idiomas, entre ellos algunas lenguas indígenas. Tus aportaciones constituyen referencia obligada para todo estudioso que se interese en el cuento



*© Foto cortesía de Lauro Zavala*

hispanoamericano, los lenguajes y las poéticas del cine, la minificción con soporte textual, gráfico o audiovisual. Una trayectoria como la que acabo de sintetizar ya sería asombrosa si estuviera repartida en dos o tres docentes e investigadores. Además, viajás asiduamente por tu país y por el extranjero para participar en congresos y simposios o dirigir seminarios. ¿Cómo lograrás desarrollar semejante actividad sin algún recurso fantástico como, digamos, una máquina de estirar el tiempo?

**LZ.** No tengo idea. Lo único que puedo decir es que disfruto mi trabajo. Y sí, cada dos o tres días dedico unas horas a reorganizar digitalmente el calendario de actividades para el resto del año. El calendario semanal lo debo reescribir cada tercer día. Y el itinerario de lo que haré al día siguiente lo elaboro hacia las 3 o 4 de la mañana, que es cuando termino de ver las películas diarias. Todo esto es disfrutable cuando tienes la suerte (es decir, las condiciones creadas por uno mismo) de hacer durante las 24 horas cosas que te resultan placenteras y estimulantes.

**GT.** ¿De dónde viene tu pasión por la narrativa? ¿De los cuentos de la infancia, de las lecturas de adolescencia, de la mágica experiencia de ver cine?

**LZ.** Yo tenía unos siete años, y a la vuelta de mi casa había un cine donde vi todas las películas de Jerry Lewis. Creo que esas películas troquelaron mi forma de pensar y estar en el mundo. A los trece años (cuando todo cambia) ya había leído poco más de 200 libros sobre ciencia porque donde yo vivía nunca ocurría nada interesante. Pero lo que realmente me formó fueron esas películas y los libros de Julio Verne, que son al mismo tiempo aventuras y lecciones de ciencia. Siempre pensé que yo sería un geólogo o alguna otra clase de científico viajando en un jeep por la selva o el desierto para estudiar la naturaleza. Y en realidad, eso es lo que hago. Pero en lugar de estudiar la vida de los hipopótamos o de las abejas, estudio las películas, lo cual requiere no alejarse mucho del escritorio.

**GT.** Como seguramente recordarás, Dolores Koch, pionera en el campo de estudios de la ficción brevísima, cuenta haberse “encontrado” casi sin querer, con unos textos mínimos que escapaban de los moldes genéricos conocidos, en el curso de una investigación sobre el cuento hispanoamericano. La fascinación que ejercieron sobre ella estas formas determinó un cambio decisivo en su tema de tesis. Como cartógrafo del cuento y la minificción, que ya en los años 90 del pasado siglo habías publicado, entre otros importantes libros, tu *Teoría y análisis del cuento*, y los cinco volúmenes de *Teorías del cuento*, ¿tuviste una experiencia similar?

**LZ.** Bueno, debo reconocer que decidí estudiar el cuento para entender mejor la estructura narrativa del cine, pues cuando entré a la universidad no había en el país ningún lugar para estudiar la teoría y el análisis del cine. Por eso estudié comunicación y después hice un doctorado en letras. Al estudiar comunicación confirmé mi interés por

la semiótica y empecé a publicar mis primeros análisis. Y al estudiar el doctorado empecé a desarrollar mi interés profesional por la teoría literaria.

Pero ahí hubo un tropiezo. Tuvieron que pasar 20 años para que se leyera mi tesis doctoral sobre teoría de la narrativa en cine y literatura. Yo tenía que haberme graduado en 1987, pero la tesis fue leída hasta 2007, pues siempre me dijeron que es imposible producir teoría literaria en español. Así que hice una carrera académica sin tener el grado de doctor y sin tener una interlocución con quienes producen teoría literaria y teoría del cine, que son los colegas que escriben en sus países de origen en inglés, en francés, en alemán.

En español no tenemos una tradición académica en la producción de teoría. Es decir, en la producción de textos que de inmediato sean traducidos al inglés y que sean utilizados como referencia obligada en todos los cursos de literatura en cualquier lugar del mundo para analizar cualquier texto escrito en cualquier idioma. Toda nuestra bibliografía teórica viene del extranjero. Gracias a las redes digitales, ahora se empiezan a conocer algunos de mis trabajos de teoría literaria y teoría del cine (y materiales en otros terrenos, como la teoría del espacio urbano, la fotografía y la narrativa gráfica).

En España y Latinoamérica no contamos con ningún mecanismo para que nuestra producción teórica (que es casi inexistente) sea traducida al inglés o al francés. En cambio, en la producción editorial española y latinoamericana de carácter académico siempre se traducen las teorías que vienen de Francia o de Estados Unidos. Prácticamente no tenemos teorías producidas en español, y las que existen no son traducidas a otras lenguas. Este rubro (la teorización producida en español) todavía no está incluido en los Tratados de Libre Comercio, pero creo que es un patrimonio que debería ser patentado, como los inventos tecnológicos.

**GT.** Volviendo a la ficción brevísima, un hito importante fue el famoso número XLVI (1996) de la *Revista Interamericana de Bibliografía*, dedicado íntegramente a ese tema, para el que fuiste convocado, junto con otros colegas, por el editor Carlos Paldao. En tu artículo proponías que el cuento ultracorto inauguraba un nuevo canon literario. ¿En Hispanoamérica o en el escenario más amplio de la literatura mundial?

**LZ.** En la literatura mundial. Pero cuando se publicó ese número de la revista no existían las redes de difusión que existen ahora.

Incluso hoy (en 2018) todavía tenemos una situación que probablemente cambiará en el futuro próximo: (a) la minificción iberoamericana todavía no es tan conocida en otras lenguas como se lo merece, y (b) la brevedad apenas empieza a ser estudiada más allá de nuestra lengua (lo que responde tu pregunta) y más allá de la literatura, es decir, en la música y en los terrenos de la brevedad gráfica (el diseño), coreográfica (el baile) y cinematográfica (el nanometraje).

Aquí conviene detenerse un momento para comentar que la brevedad siempre ha existido, lo mismo que la ironía, la intertextualidad y la metaficción. Pero los textos breves que pueden ser considerados como parte de un nuevo género literario son aquellos que resultan de la apropiación de los rasgos de un género breve de carácter extraliterario (como los instructivos o los epitafios), a los cuales se les da un tratamiento literario, lo que sólo puede ocurrir con el empleo de la ironía. La producción sistemática de esta clase de textos es un fenómeno muy reciente en la historia literaria, pues se empezó a generalizar hace apenas 100 años, a partir de *Ensayos y poemas* de Julio Torri (que por cierto era un escritor mexicano). A esta clase de textos lúdicos se les ha dado el nombre de minificción, y son sintomáticos del clima cultural contemporáneo.

**GT.** En 1998 organizaste en México el Primer Encuentro Internacional de Minificción, que iniciaría una serie de congresos internacionales que ha mantenido continuidad hasta el presente, pues el X Congreso Internacional se celebra este año en San Gallen, Suiza. ¿Podrías contarnos cómo fue la génesis de aquel hito académico trascendental?

**LZ.** Bueno, tal vez ahora podemos pensar en este carácter trascendental, porque organizar un congreso internacional tiene efectos a largo plazo. Es como una piedra que cae en un lago y que crea ondas que tocan todas las actividades académicas relativas a un campo específico de la investigación. Y en este caso, el interés por la minificción ha excedido el ámbito estrictamente académico.

Dos años antes de este Primer Encuentro Internacional de Minificción se había publicado el volumen que mencionaste en la pregunta anterior, coordinado por Juan Epple. Y también en 1996 yo había visitado la Universidad de Salamanca para dar unas conferencias, y así conocí a Paqui Noguerol. Entonces ocurrió que a mediados de 1998 recibí un correo electrónico de cada uno de ellos (Paqui y Epple) anunciándome que visitarían la Ciudad de México por unas semanas.

Así que les comenté a ambos por correo que podría ser de interés para otros lectores que en lugar de reunirnos los tres a tomar un café y conversar sobre algo tan impactante como lo que estaba empezando a ocurrir en el estudio de la minificción, valdría la pena hacerlo en público, convocando a otros investigadores y a varios escritores de varios países (que estaban de visita en México).

Este Primer Encuentro resultó muy interesante, pero en ese momento no pensamos que los siguientes congresos llegaran a tener el efecto que han tenido. Su efecto ha sido internacional, pues ya se habla de minificción en todas las universidades y en prácticamente todos los circuitos de producción literaria. Y creo que el estudio de la minificción es uno de los campos académicos en español donde se está produciendo una teoría de la literatura que podría tener un alcance universal, aunque estos trabajos teóricos todavía no están traducidos a otras lenguas. Esa traducción es el siguiente paso que debemos dar en este campo disciplinario.

**GT.** Una de tus preocupaciones más importantes ha sido la de usar los nuevos medios digitales para la creación de medios y espacios donde investigadores de distintas latitudes que comparten proyectos o intereses puedan interactuar y publicar sus avances. Cabe recordar al respecto la relevante función desempeñada por *El Cuento en Red*, primera revista académica en internet exclusivamente dedicada a la investigación del cuento literario, que creaste y dirigiste desde el año 2000 hasta 2016. Los números de la revista, todavía disponibles en la red, constituyen un extraordinario repositorio de materiales acerca del cuento y la minificción, desde actas de congresos y tesis hasta artículos y reseñas, todos de apreciable valor para los estudiosos en el tema. ¿Cómo nació esta empresa? ¿Cómo lograste mantener el nivel y la continuidad de la revista a lo largo de 31 números?

**LZ.** Este proyecto surgió durante una estancia que tuve en el año 2000 en California, en Humboldt State University. El director del Departamento de Lenguas Modernas, el colega chileno Rosamel Benavides, me invitó a pasar ahí un año sabático. Y al coincidir con él en el interés por los estudios sobre cuento, le comenté la necesidad de contar en español con una revista especializada de carácter académico. Entonces él me dio el apoyo institucional de su universidad. Cuando regresé a México seguí publicando la revista, pero aquí no encontré apoyo, simplemente porque en la UAM Xochimilco no existía ningún programa académico en humanidades (apenas el año

pasado creamos un Doctorado en Humanidades). Así que hice la revista prácticamente solo, a veces con el apoyo de algún servicio social de los estudiantes o con otros apoyos coyunturales, como el del Dr. Javier Perucho, de la UACM. Pero es imposible sostener una revista de investigación si no se cuenta con un equipo de apoyo institucional. Las magníficas revistas académicas europeas y americanas se crean apartando al director de cualquier carga académica para que se dedique de tiempo completo a la edición, y se le ofrece una secretaria, una oficina y un equipo de trabajo. En las universidades latinoamericanas esto todavía no existe, y nuestras comunidades editoriales trabajan en condiciones muy difíciles.

**GT.** La Semiótica ha sido, creo, el eje de tu formación profesional, y el encuadre teórico general de tus investigaciones. Has afirmado repetidamente que su estudio es fundamental para la formación básica de todo profesional universitario en el mundo contemporáneo. ¿Por qué?

**LZ.** Bueno, yo entiendo a la semiótica como todo estudio sistemático de carácter universal y transdisciplinario. En ese sentido, entiendo por semiótica toda discusión epistemológica que toca los problemas de la metodología de investigación y de las técnicas de análisis. Esto es crucial para todo trabajo académico. Y rebasa, con mucho, el estudio derivado solamente de la lingüística o la lógica, pues está ligado más bien a las estrategias de la argumentación.

Creo que la vocación de la semiótica es de naturaleza cartográfica. Y por eso entiendo todo mapa metateórico como una forma de semiótica por excelencia. En otras palabras, la semiótica es el GPS de todo trabajo académico. Ahora los taxistas usan el GPS para dar servicio. Y lo mismo ocurre en el campo académico. Todo estudiante necesita contar con un GPS para entender su disciplina y hacer sus tareas. Este GPS es la semiótica. El trabajo de un investigador, creo, consiste en diseñar y mejorar los mapas (semióticos) que se convertirán en el GPS de sus colegas y sus estudiantes.

**GT.** En *Elementos del discurso cinematográfico*, un libro que ha tenido varias reediciones desde la primera, de 2003, propusiste un modelo teórico que permite el análisis formal del texto cinematográfico, los lenguajes que en él convergen, y sus distintos niveles y estrategias constructivas. ¿Puede aplicarse este modelo a la literatura, por ejemplo, al estudio del cuento? ¿Es este el que has denominado “modelo paradigmático”?



**LZ.** Exacto. La primera versión de ese modelo se publicó en 1993 en un libro con el título de *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. En ese momento me había llevado 15 años elaborar ese modelo para el análisis del cine. Después, el modelo para el análisis de la literatura, derivado de ese modelo original, lo elaboré en unas horas. Ese modelo de análisis literario se encuentra en el Apéndice del libro que mencionas, de 2003, donde también hay un modelo para el Análisis Fotográfico y el Análisis del Diseño Gráfico. Este último fue el primero que elaboré, en 1976, porque el primer grupo de estudiantes a los que di clase en la universidad eran estudiantes de Diseño Gráfico. Y mi curso era Redacción. Así que elaboré este modelo para que se animaran a redactar un análisis de carteles y portadas de libros y discos.

Llamo Modelo Paradigmático a una serie de modelos teóricos y de análisis que he diseñado para distinguir los rasgos específicos de cualquier película, novela o cualquier otro producto cultural. De acuerdo con este modelo, es posible identificar los rasgos específicos del paradigma Clásico (de carácter universal) y el paradigma Moderno (que es lo opuesto al paradigma Clásico). Esta distinción fundamental, a su vez, permite identificar el paradigma Posmoderno, que consiste en la yuxtaposición diafórica de lo Clásico y lo Moderno en un mismo texto. Este modelo puede ser utilizado para analizar cualquier producto cultural (desde un beso hasta una catedral, un cuento o una canción).

Me preguntas por el terreno de la literatura, y precisamente en ese libro (en la página 157) se encuentra un modelo para el análisis del cuento, que se publicó en la edición de 2003. Este modelo ha sido útil también para analizar el siempre polémico terreno de la traducción de literatura a cine.

Aquí me voy a detener un momento porque éste es un terreno particularmente crucial en los estudios de cine y literatura, que es precisamente el terreno de la adaptación. Aquí es conveniente, en lugar de comparar el texto literario con la película, confrontar las categorías del análisis literario con las del análisis cinematográfico. Ahora bien, para entender la diferencia entre cuento y película es conveniente observar el programa narrativo de ambos, y eso está contenido en la relación entre el inicio y el final. Esto corresponde al segundo nivel de la glosemática, es decir, la forma de la expresión. Ese programa narrativo, a su vez, contiene los siguientes dos planos glosemáticos,

que corresponden al género (la forma del contenido) y la ideología (la sustancia del contenido).

En resumen, el elemento más estratégico en la adaptación se encuentra en los análisis comparativos del inicio y el final. Pero con frecuencia la discusión se orienta a estudiar el grado de fidelidad al texto original y las diferencias que encontramos en los demás elementos de la forma (la elección de los actores, los cambios en la puesta en escena, los elementos del original que se eliminan y todo lo demás). Sin embargo, todos estos elementos pertenecen al primer nivel glosemático (la sustancia de la expresión) y dependen de los otros tres planos que mencioné antes.

Parte de esta discusión se encuentra en el libro de Robert Stam que tradujo al español, *Teoría y práctica de la adaptación* (UNAM, 2015). Pero es necesario ir más allá de la narratología, como lo propone Stam, para reconocer los planos de la glosemática y especialmente la función estratégica del programa narrativo contenido en la relación entre el inicio y el final. Ahí se encuentra lo medular de la traducción intersemiótica de literatura a cine. Éste es el descubrimiento más importante de la glosemática narrativa. Y es necesario reconocer que, como siempre, esto ya había sido anunciado por Aristóteles.

**GT.** En ese libro propusiste que el cine es la cifra de nuestra identidad imaginaria, y que la experiencia de ir al cine es un ritual y a la vez una actividad con un enorme potencial histórico. ¿Cambia esto con la tecnología digital, que introduce el cine en tu propia casa, y más aun, en pequeños móviles para una fruición individual y disponible a toda hora, a conveniencia del usuario?

**LZ.** Al contrario. Creo que la fuerza del cine para dar sentido a la experiencia humana, cotidiana y trascendente, se intensifica con las nuevas plataformas. En algún momento (en 1968) el psicoanalista Felix Guattari afirmó que el cine puede *modificar los agenciamientos del deseo*, es decir, puede (si así lo decidimos como espectadores) modificar las raíces de nuestra propia identidad personal (y colectiva). Esto es formidable. Y ocurre porque ver una película no es sólo enterarnos de una historia (que para un analista es sólo un elemento entre muchos otros a considerar), sino porque es una experiencia integral, que puede llegar a ser tanto o más relevante que una experiencia vivida en la realidad cotidiana. Esta fuerza no necesariamente se trivializa al tener una pantalla muy pequeña o al usar audífonos en lugar de ver la película en una sala con pantalla IMAX y sonido multicanal.

Todo esto está siendo estudiado por teóricos como Törben Grodal, que sostiene que el cine es necesario para la supervivencia de la especie humana.

**GT.** Probablemente has visto la película *Relatos salvajes* (2014) dirigida por Damián Szifrón, un éxito reciente del cine argentino, compuesta por seis historias autónomas. Por otra parte, recuerdo films como *Paris je t'aime* (2006) compuesta por 18 cortometrajes, o *Aria* (1987) por 10, cada uno dirigido por un cineasta distinto. ¿Dirías que son comparables a las minificciones seriales? ¿Y las series, tan en boga actualmente, que pueden seguirse por televisión o a través de las distintas plataformas de *streaming* multimedia, serían una versión audiovisual y contemporánea del viejo folletín por entregas?

**LZ.** No. El folletín por entregas tiene su equivalente actual en las telenovelas, que dejan en suspenso varias historias en el momento crítico. En cambio, la estructura de una serie televisiva o en *streaming* es similar a la estructura de una novela. Pero en algunos casos se trata de capítulos independientes unos de otros, con lo cual tenemos la estructura de un libro de cuentos (como estos ejemplos que mencionas). El largometraje de dos horas, por su parte, tiene la estructura de un cuento clásico, donde siempre hay dos historias cuya tensión produce la epifanía y la anagnórisis de la revelación final.

Las películas que mencionas están formadas por series de minicuentos de distintos autores, que son reunidos en un mismo volumen (o en un DVD de dos horas). En realidad son cortometrajes con un tema común. El cortometraje es un minicuento o cuento breve, a lo que en España llaman microrrelato.

En cambio, los gags y la mayor parte de las secuencias de créditos, los spots y los trailers sí tienen la estructura de una minificción, pues ahí no hay una historia sino un sistema de metáforas. Estos géneros son minificciones audiovisuales. Cada uno de estos géneros tiene características formales y posibilidades expresivas distintas.

**GT.** Más allá de tu perfil de teórico y analista, ¿cuáles son tus films favoritos?

**LZ.** A mí me ocurre algo que probablemente ocurre a muchos espectadores. Cuando veo una película que me gusta, mientras la estoy viendo ésa es mi favorita por sobre todas las demás. Por otra parte, veo toda clase de cine. En casa tengo 23,000 películas. Soy un espectador común y corriente, en el sentido de que veo cine porque me resulta una experiencia disfrutable. Disfruto las películas bien contadas,

en las que se emplea con precisión el lenguaje audiovisual, elaboradas de manera profesional.

Siempre regreso a Lubitsch, Wilder, Renoir, Lewis, el noir clásico, el melonoir, los documentales sobre la naturaleza, las películas sobre maestros (tengo más de 250), el cine político, el cine biográfico (sobre científicos, escritores, músicos), el musical internacional, la metaficción (sobre la que escribí un libro de 500 páginas), el cine sobre ciudades y muchas otras formas de cine. Siempre aprendo de *Citizen Kane*, *El acorazado Potemkin*, *Zoot Suit*, *Blade Runner* (sobre las cuales he elaborado varios análisis, y sobre las cuales es casi inevitable teorizar). Y siempre regreso a Hitchcock, sobre el cual tengo 50 libros, 40 documentales y he impartido varios cursos.

El estudio del cine, creo, es una forma de cinefilia profesional. Cada película y cada secuencia son únicas. Pero lo que se desprende de esta cinefilia es la posibilidad de encontrar técnicas y métodos de análisis que permiten entender con precisión los mecanismos que producen los efectos ideológicos y emocionales que el cine produce en los espectadores implícitos en *cualquier* película.

Es muy complejo hacer una buena película, pero cuando ésta ya existe es muy fácil disfrutarla. Esta disciplina (el análisis cinematográfico) siempre ha sido sospechosa en el medio académico porque es muy placentera. Lo mismo ocurría con el estudio de la literatura. Pero gracias al análisis se puede explicar con precisión cómo se producen los efectos ideológicos y emocionales de una secuencia cualquiera. En la lingüística, la unidad de análisis es la oración. En el cine, la unidad de análisis es la secuencia. Y la naturaleza de esta disciplina (el análisis de secuencias) se deriva de la tradición académica que tenemos para el estudio de la literatura, la arquitectura, la música, la fotografía y las otras formas de análisis de las artes. Mis películas favoritas son las que me permiten teorizar y diseñar modelos de análisis. Es muy fácil teorizar sobre una buena película.

**GT.** ¿Existe en América Latina, y específicamente en México, una escuela universitaria que forme no solamente cineastas sino también analistas del cine, y de los lenguajes audiovisuales en general? ¿Podrías hablarnos de SEPANCINE, asociación que cuenta con tu presidencia?

**LZ.** En México hay diez escuelas de cine, pero en ninguna de ellas se enseña análisis cinematográfico. Esto se debe a que todas estas escuelas (incluyendo las universitarias) se crearon a partir de la

idea de que hacer cine es un oficio que se aprende de quienes lo practican, sin necesidad de estudiar el lenguaje cinematográfico. La transición de esta visión romántica a una perspectiva profesional ya ocurrió en las facultades de filosofía y letras, en las escuelas de música y en las escuelas de diseño y artes plásticas. Pero esta transición todavía no ha ocurrido en las escuelas de cine. Por eso todavía no existe en México (ni en ningún país latinoamericano) un Instituto Nacional de Investigaciones Cinematográficas (como sí lo hay para la investigación filológica, filosófica, estética y feminista).

En este momento (2018) sólo existen en el mundo cinco asociaciones de investigadores de cine. La de Estados Unidos (SCMS) fue creada en la década de 1960 y tiene más de cuatro mil doctores en cine. La de Francia (Afeccav) fue creada en la década de 1980. La de Brasil (Socine) fue creada en 1996 y cuenta con 400 doctores en comunicación. Y las de Argentina (Asaeca) y de México (Sepancine) fueron creadas en 2008 y tienen alrededor de 200 integrantes cada una. Todas ellas organizan congresos de investigadores, publican libros colectivos y realizan otras actividades académicas.

Sepancine es la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico. Toma su nombre de su actividad principal, que es el Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico. Este año realiza su XVII Congreso Internacional. En nuestro directorio electrónico de noticias contamos con 250 académicos que son una porción considerable de quienes han participado en nuestros congresos. Lo interesante es que todos estos integrantes son profesores e investigadores interesados en el análisis cinematográfico, y realizan alguna actividad profesional ligada a esta disciplina (prácticamente todos ellos han impartido cursos de análisis cinematográfico).

Sepancine ha organizado varios diplomados de análisis en la Cineteca Nacional. El año pasado se iniciaron en el país dos maestrías y un doctorado sobre cine. La Maestría en Cine de la Universidad Iberoamericana está orientada a la producción de cine, pero cuenta con un curso de Análisis de la Forma Fílmica. La Cineteca Nacional ha creado una Maestría en Estudios Cinematográficos que está orientada a la historia del cine mexicano, pero cuenta con un curso de Teorías Cinematográficas. Y el programa de Teoría y Análisis Cinematográfico forma parte del recién creado Doctorado en Humanidades en mi universidad (UAM Xochimilco). Parece ser que éste es el primer programa doctoral en esta disciplina que se crea en la región latinoamericana.

En este momento ya hay cinco encuentros académicos de análisis cinematográfico que se realizan en el país: en la Universidad Nacional (CUAC), en Tijuana (Facine), en Puebla (SEC), en Mérida (Jacine), en Mexicali (Fanci) y el de Sepancine, en la Ciudad de México. El congreso de Sepancine es el más antiguo, pues se inició en 2005, pero nos parece sensacional que se realicen otros congresos en varios otros lugares del país. El Análisis Cinematográfico es una disciplina muy reciente en la región latinoamericana, pero está empezando a tener presencia en nuestras universidades.

**GT.** También te has interesado, casi desde los comienzos de tu vida profesional, en las relaciones entre los espacios museográficos y los paradigmas educativos. La experiencia de visitar un museo, ¿está condicionada por la organización del espacio, los conceptos vigentes en la curaduría, o depende más bien del visitante, y de la educación de su mirada?

**LZ.** Por supuesto, se trata de un diálogo entre ambas perspectivas. Lo que yo propuse en el *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana* (2012) es un modelo de análisis diseñado para entender la experiencia que tenemos del espacio urbano, precisamente como un espacio museográfico. Todos somos curadores espontáneos de nuestro espacio personal. Pero ocurre que los museos, a pesar de que son espacios de legitimación cultural y suelen ser muy caros, han sido objeto de relativamente muy escasa teorización sistemática. Hay cerca de ocho mil revistas académicas de estudios literarios en el mundo, pero sólo cuatro o cinco revistas académicas sobre el estudio de los museos y los espacios urbanos.

En este modelo (desarrollado en el libro) se integran elementos de semiótica, narratología, etnografía y teoría de la recepción. Ahí propongo lo que llamo la Utopía del Museo, que consiste en que la visita a un espacio museográfico (como los parques temáticos, las ferias del libro o los museos) llegue a ser una experiencia tan atractiva y significativa como ver una película. Para ello utilicé las categorías de la estética de la recepción literaria y las adapté al estudio de las experiencias de visita (a la casa de un amigo o a la panadería de la esquina). Y para integrar todo esto utilicé la teoría de los laberintos.

Este libro ha sido utilizado en el diseño de algunas exposiciones y en varias investigaciones. Pero no fue muy bien recibido entre algunos profesionales de la conservaduría, especialmente en los museos de historia (que en Latinoamérica son espacios sagrados) porque sostengo

que el patrimonio más valioso de un museo son sus visitantes, a quienes generalmente se ignora en el proceso de la curaduría tradicional.

**GT.** De la mano de las nuevas tecnologías digitales, y de los avances científicos en diferentes áreas, han surgido nuevas formas de arte, que no solamente recurren a distintos lenguajes (como el cine), sino que se basan en la interfaz humano-máquina (como el videojuego o el *net-art*) para proponer experiencias de creación colectiva, que disuelven la distinción entre el productor y el público. ¿Dirías que estas formas anuncian un nuevo paradigma estético, o son expresiones de la tendencia posmoderna a la ruptura de fronteras?

**LZ.** Exactamente ahí es donde estas reflexiones dialogan con los experimentos de producción de las nuevas tecnologías. Y también es ahí donde se inscribe mi libro sobre los espacios museográficos. Esta negociación entre las expectativas del espectador (o visitante) y las experiencias del productor (o curador) es lo que define las nuevas formas de comunicación intermedial. Y por supuesto, esta frontera (entre autor y lector) es estratégica en la redefinición de la estética posmoderna.

**GT.** Has viajado mucho por el ancho mundo, y has escrito algunas de tus experiencias de viaje. ¿Cuáles de estos viajes ha dejado huellas más profundas en tu forma de ver el mundo?

**LZ.** Bueno, en realidad te dejan huella los periodos más o menos largos que pasas en otro país. Yo he sido invitado a dar conferencias en más de 25 países, pero en estos viajes sólo hay tiempo de conocer el aeropuerto y el salón donde vas a dar la conferencia antes de regresar a tu país. En ese breve lapso me escapo unas horas para conocer algunas librerías y el lugar donde se vende películas piratas. Pero eso no es suficiente para conocer el país.

Estuve viviendo tres meses en una buhardilla muy romántica frente a la estación de trenes de Atocha, en Madrid, con mi pareja (dejamos a los niños pequeños en casa). Ésta fue una estancia de investigación. Todos los domingos iba caminando al Museo del Prado, pues ese día la entrada es libre. Esa experiencia me produjo mucho apego a esa ciudad, porque además tiene muy buenas librerías, la comida es deliciosa, las mujeres son muy lindas, el metro funciona bien, el clima es perfecto. Con las ciudades que uno visita ocurre como cuando te enamoras: sólo ves lo positivo.

Quince años después llevé a mi familia a vivir seis meses en Manhattan, donde fui profesor invitado de Teoría del Cine en New

York University. Esta ciudad es lo más parecido al Centro del Mundo. Todo parece ocurrir ahí, toda la información llega ahí. En Manhattan puedes ver todo el cine, leer toda la literatura, encontrar personas de todo el mundo. Y tuve la suerte de vivir en el departamento de un profesor de la Universidad de Columbia, que durante ese semestre fue a hacer una estancia en Europa.

Pero Manhattan no es como Madrid, donde todo ocurre en las calles. En cambio, en Nueva York todo ocurre en las casas, en las oficinas, en las universidades. En Madrid uno tiene el deseo imperioso de salir a la calle para tomar una cerveza, conversar con los amigos o simplemente a caminar. En Manhattan, en cambio, todos tienen prisa por llegar a algún lugar a hacer lo que tienen que hacer, antes de que se pase el tiempo. Es un ritmo de vida muy intenso, pero tienes que tener una razón muy concreta para estar ahí. No es el lugar ideal para caminar y conversar.

El país más alejado geográficamente de donde yo vivo es Tailandia. Pero sus puestos de baratijas en las banquetas son muy parecidos a los que hay en la Ciudad de México. Por otra parte, Berlín (donde tú y yo coincidimos en un congreso de literatura) me pareció deslumbrante por muchas razones, pero tal vez el clima influye para que yo tuviera la sensación de estar en un lugar taciturno, donde el recuerdo del Holocausto (que está presente en todas partes) es más fuerte que su increíble tradición musical, filosófica y literaria. Por ejemplo, hay que tomar un taxi para poder llegar a la Bauhaus, a la que nadie le hace caso. En cambio, todos los circuitos turísticos llevan a los Campos de Concentración. Esto es muy distinto de París o Madrid, donde la gente es más despreocupada y las mujeres son mucho más alegres, incluso en su forma de vestir y de hablar, y uno las encuentra, rozagantes y frescas, tomando una cerveza y conversando en los bares. O tomando vino con sus amigas en un bistró de la banqueta. Creo que es el temperamento mediterráneo, que también he visto en Grecia, en Italia, incluso en Hungría. Como latinoamericano, creo que estoy más cómodo en estos países donde la conversación es una de las bellas artes.

**GT.** También has escrito sobre tus experiencias y hallazgos como turista bibliográfico. ¿Cuál es tu librería favorita, y por qué?

**LZ.** Sí, hace poco publiqué unas memorias de turismo bibliográfico, incluidas en un libro sobre procesos editoriales (*De la inves-*



tigación al libro. *Ensayos y crónicas de bibliofilia*), que publicó la Universidad Nacional en México (donde ya he publicado 15 libros). Ahora está por aparecer mi libro *Experiencias infrecuentes de un viajero frecuente*, que son crónicas de turismo académico.

Una de mis librerías favoritas es Books and Politics, en la ciudad de Washington, que es pequeña pero siempre tiene una selección de libros y películas inesperadas. La más grande del mundo sigue siendo Porter's, en Seattle, que ocupa toda una cuadra, requiere un mapa para no perderse y cuenta con un observatorio para verla en su totalidad. También en Barcelona hay librerías que vale la pena visitar, ubicadas en edificios antiguos muy modernizados. En París hay más de veinte librerías dedicadas a la cinefilia. Y es cierto que las librerías de Londres, en Charing Cross Road, son elegantes y ordenadas. Pero sólo en Vancouver las librerías abren las 24 horas, y siempre hay clientes que se quedan a husmear toda la noche (como yo). La librería Splendor, en Buenos Aires, es muy espectacular, y ocupa el espacio de un viejo cine. Hace poco visité la famosa librería de Porto, en Portugal, que es mucho más pequeña de lo que uno espera. Y lo mismo ocurre con Shakespeare & Co., donde Joyce vivió durante su exilio parisino y donde se publicó la primera edición de su *Ulysses*.

Para mí, la mejor librería es aquella donde puedes sentarte cómodamente a hojear los libros que te interesan antes de comprar algo. Esto siempre era posible en las librerías de Santa Barbara, en California, donde había mecedoras y una chimenea para recibir a los clientes. Y también en la cadena de Border's. Pero estas librerías ya desaparecieron. En este momento todavía es posible disfrutar este ambiente amigable en la cadena de Barnes and Noble, en los Estados Unidos. No he visto nada parecido en ningún otro lugar. Ahí puedes llevar tus libros a la cafetería de la misma librería y hojearlos antes de comprar algo, pues los lectores suelen tratar los libros con mucho cuidado.

En fin, para mí el paraíso tiene la forma de una librería (y no de una biblioteca) porque ahí encuentras materiales que puedes conservar cuando regreses a casa, y que de otra manera nunca podrías leer.

**GT.** ¿En qué nuevos proyectos estás trabajando ahora?

**LZ.** Bueno, en distintos momentos del día trabajo en proyectos a corto plazo (como una ponencia inminente) y a largo plazo (como un libro que está en el horno). Esta semana estoy preparando un artículo sobre la teoría del final narrativo, desde Aristóteles hasta la teoría del cine. Aquí es interesante lo que se ha escrito acerca de

la inexistencia del Final Feliz en la historia del cine (en un libro de James MacDowell publicado hace un par de años).

Y también estoy preparando un trabajo sobre el cine de astronautas, que es un símbolo de ciencia y avance tecnológico. Ya he visto 45 películas, y eso incluye documentales, materiales alegóricos (como *Solaris*, de Tarkovski), comedias (como *Los marcianos llegaron ya*, a ritmo de cha cha cha, o la deliciosa *Chile puede*) y materiales muy divertidos, como una secuencia de *A Walk on the Moon* (donde observamos a una pareja en la intimidad de su encuentro amoroso; en el momento preciso en el que ellos llegan al clímax, unos espectadores de televisión aplauden cuando Neil Armstrong pisa la luna por primera ocasión). En el cine, cualquier motivo puede ser utilizado para decir cualquier cosa posible sobre la experiencia humana.

En este momento están por aparecer varios libros míos. La Universidad Nacional tiene en prensa *Principios de teoría narrativa*. En Francia va a aparecer la traducción de *Elementos de análisis en cine y literatura* (en la Universidad Francois Rabelais, de Tours). En Lima están en prensa las Actas del Primer Encuentro Internacional de Minificción (en editorial Micrópolis) y una edición anotada de *El dinosaurio* de Augusto Monterroso (un texto de siete palabras) con poco más de 400 páginas de materiales lúdicos de diversos escritores y analistas. En Brasil, el colega Guilherme Maia me invitó a coeditar una compilación de estudios sobre cine musical en Latinoamérica, donde propongo un modelo teórico para estudiar este género.

Pero debo decir que cada uno de estos proyectos editoriales es resultado de un proceso de elaboración que ha tardado entre cinco y veinte años o más. La investigación es un trabajo de disciplina cuyos resultados sólo se pueden ver a largo plazo.

**GT.** Muchas veces, la vocación es un sueño que nos alienta y nos acicatea, pero (con suerte y esfuerzo) tardamos una vida en hacerlo realidad. ¿Cuál era tu sueño cuando estudiabas para graduarte? ¿Podrías decir que lo has realizado?

**LZ.** Cuando yo tenía siete años nos visitó un amigo de mi papá que era profesor en una universidad extranjera (el Dr. Ramón Ruiz, especialista en Historia de México en la Universidad de San Diego). Nos visitaba acompañado por su esposa y sus dos pequeñas hijas (más o menos de mi edad). Él era muy alto, moreno y tenía un enorme bigote y una voz muy grave pero cálida. Recuerdo la amena reunión que tuvimos todos en la mesa del comedor, donde él imitó a Zapata,

sobre el cual estaba escribiendo un libro. Esta visita produjo un efecto muy positivo en mí. Y pensé que cuando yo fuera grande me gustaría ser profesor universitario y tener una familia como ésta. Siempre he conservado esa imagen, y pienso que he tenido mucho de lo que señalas (suerte y esfuerzo) para tratar de acercarme a esa visión, dentro de lo posible.

Creo que uno siempre quiere más (más tiempo, más salud, más amigos, más libros). Pero pienso que ser profesor universitario es la forma ideal de ser humano. Tienes acceso a lo mejor de la especie (el conocimiento y la reflexión sistemática), tienes oportunidad de participar en un diálogo entre pares (al publicar tus propios trabajos) y puedes compartir este entusiasmo con aquellos a los que les puede interesar algo similar (los estudiantes y los colegas).

Creo que todo esto significa tener una cuota de placer y relevancia que está por encima de la cuota normal a la que tienen acceso la mayor parte de las personas. Y eso merece una celebración.

**GT.** Comparto contigo esa celebración, y te agradezco en nombre de la comunidad académica de RANLE que nos hayas permitido asomarnos a la inusual riqueza de tu pensamiento.