

ENTREVISTAS

UNA PROPUESTA METATEÓRICA PARA CINE Y LITERATURA / ENTREVISTA CON LAURO ZAVALA ALVARADO



REDACCIÓN • 25/04/2017

0 0 0



- Lauro Zavala, de Jorge Luis Borges a *Blade Runner*, o del expresionismo cinematográfico a Juan Rulfo

- La utilidad de un modelo teórico consiste en las estrategias de análisis de textos que permite producir

De Jorge Luis Borges a *Blade Runner* o del expresionismo cinematográfico a Juan Rulfo, Lauro Zavala Alvarado se desplaza con rigor teórico y metodológico entre los campos de la semiótica, la literatura y el análisis cinematográfico, entre muchos otros. Desde 1984 es investigador del Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco (UAMX) y sus trabajos han sido citados en más de mil 500 libros y artículos especializados.

Actualmente forma parte de la Academia Mexicana de Ciencias, la Academia Norteamericana de la Lengua Española y ha fungido como presidente de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (Sepancine), como coordinador del Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico y del Diplomado en Teoría y Análisis Cinematográfico, además de dirigir la revista de investigación literaria *El Cuento en Red*.

El investigador adscrito con nivel II al Sistema Nacional de Investigadores (SNI) analizó en conferencia las posibilidades del análisis cinematográfico en México, y detalló para la Agencia Informativa Conacyt algunos de los conceptos clave que han guiado su labor de investigación en el área de las humanidades.

Agencia Informativa Conacyt (AIC): ¿Cómo inició en el estudio de la teoría semiótica, la teoría literaria y el análisis cinematográfico?

Lauro Zavala Alvarado (LZA): En 1976 era estudiante de licenciatura en la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. Estudiaba ciencias de la comunicación por la tarde, pues por las mañanas trabajaba en El Colegio de México como corrector de pruebas. Cuando renuncié al trabajo y pude dedicarme a estudiar por las mañanas, Andrés de Luna me invitó a dar clases de redacción en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) para los estudiantes de diseño gráfico.

Los estudiantes me dijeron que ellos eligieron esa carrera porque no les gustaba redactar nada. Entonces llevé a la clase portadas de discos LP, cubiertas de libros y algunos carteles que eran parte de mi colección

personal. Y para que redactaran sobre estos diseños elaboré mi primer modelo de análisis semiótico (un modelo de análisis para el diseño gráfico). Este modelo forma parte del libro *Elementos del discurso cinematográfico*, que publicó la UAMX 20 años después. Como la misma Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) me invitó a dar los cursos de semiótica y de cine para las licenciaturas en comunicación gráfica y en artes visuales, diseñé también unos modelos para analizar fotografía y para analizar narrativa gráfica, y empecé a diseñar un modelo para el análisis del cine. Pero este modelo fue mucho más difícil y lo terminé unos diez años después.

Cuando ya tenía listo este modelo para analizar cine, elaboré el modelo para analizar literatura. Y este modelo, que fue muy útil cuando escribí mi tesis doctoral en 1987, lo terminé en una tarde. La literatura es infinitamente más sencilla de estudiar que el cine, aunque ver cine puede resultar una experiencia más fácil de disfrutar.

AIC: ¿Podría describirnos su aproximación teórica y metodológica en el estudio del cine y del cuento?

LZA: En el modelo teórico que propuse en mi tesis doctoral, en 1987, presento una distinción entre el cuento clásico, que sigue un orden lógico y cronológico, y el cuento moderno, que establece distintas rupturas frente a este orden clásico. Y, a su vez, el cuento posmoderno consiste en la yuxtaposición de ambas estructuras en un mismo cuento, de manera paradójica y lúdica. Estas tres grandes tendencias estructurales para contar un cuento (o para narrar la historia de una película) se pueden encontrar en cada uno de los elementos formales del lenguaje literario y del lenguaje del cine.

La utilidad de un modelo teórico consiste en las estrategias de análisis de textos que permite producir. En este caso, lo esencial del modelo consiste en distinguir la naturaleza de los componentes formales, es decir: inicio, narrador, personaje, tiempo, espacio, lenguaje, género, intertextualidad y final. Esta regularidad formal (que no es una regularidad morfológica) nunca fue estudiada por el formalismo norteamericano, que es la fuente de la crítica literaria que se sigue produciendo hoy en día en gran parte de la tradición europea.

Por ejemplo, en lugar de estudiar el tiempo narrativo (que puede ser muy complejo) y la manera como este tiempo es manipulado por la voz narrativa (digamos, en un cuento de Juan Rulfo), la tradición académica

estadounidense estudia el tema del cuento y su efecto en el lector. Esto es terriblemente confuso, porque definir el tema de un cuento es algo que depende de cada lector, y el efecto que puede producir en los lectores es muy distinto en cada caso.

El modelo que yo propongo es lo que llamo el “modelo paradigmático”, pues permite distinguir con precisión los elementos del cuento clásico, moderno y posmoderno. Por supuesto, se trata de literatura y el modelo es asintótico y aproximativo, pues cada cuento es distinto de cualquier otro, pero al mismo tiempo comparte elementos similares con cualquier otro cuento del mismo paradigma.

AIC: ¿Cuáles son algunas de las características más relevantes del modelo paradigmático?

LZA: Tal vez lo más importante de este modelo consiste en señalar la naturaleza estructural de cada texto y de cada película. Todos los textos clásicos son estructuralmente similares, tienden a aceptar una única interpretación y se apoyan en la tradición genérica, mientras que todos los cuentos modernos son distintos estructuralmente de cualquier otro texto, están abiertos a la polisemia de las interpretaciones y su sentido depende del autor. Esa individualidad irrepetible es lo que llamamos un cuento moderno, experimental y vanguardista.

La estructura de un cuento posmoderno está simultáneamente abierta y cerrada a las interpretaciones de los lectores, y esa naturaleza paradójica y lúdica pone el peso del sentido en los lectores, no en la tradición genérica ni en el autor. Por lo demás, este fue el primer modelo que elaboré, en los años ochenta. Después de eso, en los últimos 25 años he estado desarrollando varios modelos para el análisis de cada uno de los componentes del lenguaje cinematográfico, es decir: imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración.

AIC: ¿En qué consiste la traducción intersemiótica y cómo es el proceso en el que se aplica para el análisis literario, audiovisual, fotográfico, entre otros?

LZA: La categoría de traducción intersemiótica es muy útil para estudiar todas las formas de intertextualidad, en particular en el caso de la adaptación literaria al cine y las formas de apropiación de un texto originario por parte de otros que dialogan con él. Estos mecanismos están presentes en toda la cultura contemporánea, especialmente

desde hace unos 50 años. Además de la traducción intersemiótica (por ejemplo, al traducir una novela al cine) también podemos estudiar la traducción intrasemiótica (por ejemplo, de una película a un remake, una secuela o una parodia).

El estudio de la traducción intersemiótica, aunado a la glosemática (es decir, un modelo que permite distinguir cuatro planos de sentido en lugar de los dos planos de la lingüística estructural), es mucho más precisa que el mero reconocimiento de la posible fidelidad de la película a la obra literaria. Al estudiar una adaptación como una traducción, podemos olvidarnos del texto literario y estudiar la película en términos del lenguaje audiovisual, exactamente como ocurre cuando estudiamos una traducción poética, es decir, considerando la traducción como una creación por derecho propio.

La teoría de la adaptación surgió en los cursos de literatura (donde el cine es un arte ancilar), pero la teoría de la traducción semiótica es muy útil en los cursos de cine (donde la literatura es sólo una de las muchas formas de arte con las que se establece un intenso diálogo). Y además, la teoría de la traducción intersemiótica tiene una perspectiva que es más próxima a la experiencia de los espectadores.

AIC: ¿En qué consiste la teoría de lo fantástico que plantea para el estudio del cuento y cuáles son algunas de sus características?

LZA: Los modelos teóricos son útiles para estudiar cualquier texto. En ese sentido, una teoría como el modelo paradigmático es muy útil al estudiar la evolución de las teorías del cuento, pues también las teorías han evolucionado, desde las construidas para estudiar el cuento clásico hasta las teorías del cuento posmoderno. Y lo mismo ocurre con las teorías de lo fantástico, pues podemos distinguir entre un fantástico clásico, moderno y posmoderno. Veamos este terreno por un momento. Lo maravilloso es prefantástico y consiste en tomar lo imposible como natural, como ocurre en toda escritura feérica (digamos, Tolkien, Potter, etcétera).

Lo fantástico es mucho más reciente y surge apenas a mediados del siglo XVIII, con el surgimiento del racionalismo europeo. En la narrativa fantástica sabemos que se presenta algo que es racionalmente imposible. Cuando ese acontecimiento imposible es externo a los personajes, estamos ante el fantástico clásico. Cuando la imposibilidad ocurre en la cabeza del personaje o del narrador, se trata del fantástico

interior, es decir, el fantástico moderno. Este es el universo que dominó el siglo XX: Kafka, Lovecraft, el surrealismo, el expresionismo cinematográfico, lo real maravilloso y el realismo mágico (de Rulfo a García Márquez). Y el fantástico posmoderno es una oscilación entre la racionalidad y la intuición, entre la argumentación precisa y la imaginación poética: Borges, el último Cortázar y gran parte del cine de ciencia ficción después de Blade Runner, donde por cierto hay una hibridación genérica con el *film noir* y otros géneros clásicos.

AIC: ¿Podría describirnos su aproximación teórica en torno a la transdisciplinariedad y cómo se aplica en el campo de la investigación?

LZA: El estudio del cine es un campo inevitablemente transdisciplinario, pues incorpora elementos de teoría de la imagen, teoría de la música, teoría de la puesta en escena, teoría narrativa y teoría del montaje. Por otra parte, en mi trabajo he elaborado distintos modelos de carácter metateórico, y eso tiene una naturaleza transdisciplinaria, pues aunque al analizar una película debo adoptar una perspectiva metodológica particular, la perspectiva metateórica tiene un carácter panorámico, precisamente transdisciplinario.

También por eso durante varios años estudié la metaficción y la ironía, pues se trata de dos tipos de discurso de carácter metatextual. Son formas de “planear” por encima de las disciplinas, los textos y las interpretaciones particulares, y permiten acceder a perspectivas panorámicas de conjunto. La metateoría es una especie de utopía transdisciplinaria, pues es un terreno donde todas las ideologías se reconcilian y dialogan entre ellas. Practicar o frecuentar la metateoría es la mejor forma de adoptar una perspectiva inclusiva, donde todos los métodos son igualmente importantes y tienen un lugar propio. La metateoría es la democracia de las teorías y, en ese sentido, es un espacio transdisciplinario por naturaleza.

AIC: ¿Cuál es su trabajo de investigación actualmente y cuáles son sus principales objetivos?

LZA: En este momento estoy terminando de elaborar un *Manual de análisis cinematográfico*. En realidad, tengo una primera versión desde hace unos tres años, pero sigo haciendo reformulaciones, en diálogo con la tradición académica. Por otra parte, espero entregar este año una docena de libros que he estado escribiendo en los últimos 15 o 20 años, y que incluyen crónicas de viajes, entrevistas con teóricos del cine,

ejercicios de análisis condensado, una narratología fílmica, un manual de principios de teoría narrativa, una teoría de la minificción literaria y una historia de la prosa breve en México. El objetivo común a todos ellos es contribuir a la teoría narrativa en cine y literatura y a la construcción de la profesión del analista de cine en la región latinoamericana.

Con información de Marytere Narváez / Agencia Informativa Conacyt