

Entrevista a Lauro Zavala

Jezreel Salazar. Durante muchos años te has dedicado al estudio de la literatura. Durante ese tiempo han cambiado muchas cosas en el ámbito académico. Los estudios de comunicación, la semiótica, la teoría cultural y muchas otras perspectivas que antes no eran consideradas, hoy ofrecen herramientas diversas y novedosas para acercarse a los textos. ¿Cómo ves el panorama de los estudios literarios en América Latina y en México en particular, frente a este fenómeno?

Lauro Zavala. Creo que en América Latina tenemos una fuerte dependencia de la investigación teórica que se realiza en el extranjero, especialmente en Europa y los Estados Unidos. No sólo no contamos con una tradición académica de investigación en teoría literaria, en teoría semiótica ni en teoría cinematográfica, sino que en las instituciones de educación superior hay una resistencia irracional frente a la investigación de carácter teórico.

Esto significa que al estudiar a los creadores que escriben en español utilizamos teorías que han sido producidas al estudiar autores que han escrito en otras lenguas, como francés (semiótica y estructuralismo), ruso (teoría dialógica), alemán (filología clásica), inglés (recepción historiográfica), italiano (comparatística) y otras.

En México hay una resistencia institucional a los estudios sobre teoría literaria, pues los profesores (que tienen una larga tradición de descalificación de sus propios estudiantes) consideran que en el país no estamos preparados para elaborar un modelo teórico original, derivado del estudio de los textos literarios escritos en español. Incluso existe un programa de posgrado en teoría literaria en el país, pero también ahí se prohíbe a los estudiantes que presenten proyectos de teoría literaria. En cambio, se les pide que elaboren proyectos en los que simplemente apliquen las teorías elaboradas en otras lenguas.

Al mismo tiempo, hay universidades públicas (como la UAM Xochimilco, donde yo trabajo, o El Colegio de México, donde estudié el doctorado) cuyos programas de maestría y doctorado son escolarizados (es decir, donde se imparten cursos obligatorios desde el primero hasta el último día de clases, en lugar de tener una estructura tutorial. Los comités tutoriales, en cambio, han sido adoptados en la UNAM desde hace más de una década con un notable éxito, y corresponden a una lógica en la que se reconoce la madurez intelectual y académica del estudiante, que en realidad es un colega en formación.

Creo que es conveniente que los estudiantes de posgrado participen con ponencias en los congresos internacionales de su especialidad (yo lo hice desde que ingresé al doctorado, pero ninguno de mis compañeros lo hacía), pues ese trabajo es un gran estímulo para desarrollar la capacidad de investigación. El trabajo de investigación (que es el objetivo del posgrado) debe ser el centro del trabajo de maestría y doctorado. En cambio, abrumar al estudiante con cursos que son innecesarios para su proyecto no sólo no cumple una función formativa, sino que es una terrible distracción del trabajo de tesis.

Por otra parte, los programas de posgrado deben nutrirse de mecanismos formativos como la movilidad internacional de los profesores y los estudiantes, la existencia de bibliotecas competitivas en el plano internacional (obligatoriamente abiertas las 24 horas

durante todo el año) y la constante práctica docente. Creo que de esa manera estaríamos en condiciones de construir una tradición académica propia, y generar teorías literarias de alcance universal.

En México, decir que algo es teórico tiene connotaciones peyorativas, mientras que en otros contextos la teoría literaria es lo más atractivo y dinámico de todo el campus. En otros países los estudiantes se pelean por alcanzar un lugar en los programas de teoría literaria, que es una disciplina con un lugar privilegiado para integrar disciplinas y conocimientos.

J.S. Siempre hay modas y tradiciones que perviven. Si tuvieras que hacer una cartografía de las tendencias de análisis literario en América Latina, ¿cuáles dirías que son las que se han consolidado, las que sólo son un lugar de paso y las que sería necesario recuperar o fomentar?

L.Z. Elaborar una cartografía como la que propones sería tanto como elaborar un autorretrato de mis intereses, mi formación y mi experiencia de investigación. En lugar de ello, creo que es necesario señalar la conveniencia de propiciar el diálogo de las humanidades con las ciencias sociales, con las ciencias exactas y con los problemas de la sustentabilidad planetaria.

Creo que desde esa perspectiva se puede pensar en construir archipiélagos del conocimiento con una lógica transdisciplinaria. Pero mientras las disciplinas tienen una historia que les da una identidad que distingue a cada una de las demás, en cambio cada una de las formas de la transdisciplinaria requiere ser construida en cada caso. Cada contexto, cada comunidad de investigadores, cada proyecto de trabajo docente o de investigación requiere construir sus propias formas de transdisciplinaria.

Es sólo desde esa perspectiva que se puede pensar en la posible recuperación de algunos proyectos intelectuales que han sido relegados y que conviene recuperar o fomentar. Entre éstos están la semiótica, la ética y la estética. La vocación de estos terrenos del conocimiento, de fuerte tradición filosófica, está orientada precisamente a poner en diálogo los diversos métodos y modelos. Creo que ésa ha sido la naturaleza de la tradición humanística: lograr el diálogo entre las ciencias sociales y las demás disciplinas del conocimiento. Y ya está ocurriendo.

Durante muchas décadas la *semiótica* se institucionalizó y creó su propio lenguaje especializado, estableciendo una territorialidad excluyente. Paradójicamente, esta necesidad de legitimidad la llevó a aislarse de los debates más urgentes (como los relativos a la violencia, la educación y la crisis ambiental) y le impidió dialogar con las demás disciplinas en las ciencias sociales y las humanidades. Para el resto de la comunidad académica, la semiótica murió hace varias décadas. Pero su vocación es transdisciplinaria, y creo que en algún momento saldrá de su ostracismo, y de esa especie de fundamentalismo metodológico que tienen muchos de sus fieles. Y creo que esto puede ocurrir en Latinoamérica, precisamente porque aquí todo está por hacerse. Tal vez algo de esto se podrá observar en el próximo congreso de la FELS (Federación Latinoamericana de Semiótica), que será en México a fines de 2012.

Por otra parte, la *estética de lo cotidiano* es un terreno de la investigación donde se han fusionado diversos intereses disciplinarios. La estética estudia lo fundamental de la condición humana, que es la experiencia del mundo interior y exterior a través de los sentidos. La estética estudia la sensibilidad, y la vida cotidiana está en el centro de toda narración.

Por último, los estudios sobre la *ética* también se han beneficiado del diálogo con las otras disciplinas y con las metodologías más diversas, de la hermenéutica al cognitivismo. Ahora la historia de la ética se estudia con el apoyo de la proyección de películas de ficción y la lectura de textos literarios. Así como hay una ética de la lectura, también hay una ética del conocimiento. Incluso disciplinas como la filosofía del derecho se empiezan a enseñar a partir del análisis de secuencias cinematográficas.

Estoy convencido de que las nuevas formas del conocimiento pasan por el diálogo transdisciplinario. Éste es el proyecto de pensadores como Peirce, Bajtín, Barthes, Eco y muchos otros. El diálogo disciplinario toma el lugar de las utopías más riesgosas, y Latinoamérica es un espacio donde estas formas de diálogo ocurren todos los días, especialmente en el salón de clases.

J. S. El escritor argentino Juan José Saer, al cuestionar la objetividad y el carácter científico de los géneros de no-ficción, revaloraba a la ficción como uno de los múltiples caminos para llegar a la verdad. De hecho definió a la ficción como una “antropología especulativa”, en el sentido de un discurso que problematiza verdades humanas a partir de la imaginación. Para ti ¿cómo se da esa relación entre ficción y verdad?

L. Z. Creo que aquí es conveniente adoptar una perspectiva constructivista. No me refiero a la filosofía educativa ni a la tendencia pictórica, sino a la escuela filosófica de Palo Alto, en California (Gregory Bateson, Paul Watzlawick y otros). Desde la perspectiva constructivista (o constructorista, como la llaman los seguidores de Erwin Goffman en las ciencias sociales), *toda verdad es una ficción*. Con excepción de las verdades analíticas (como las del álgebra y otras de carácter igualmente lógico), toda verdad es siempre una construcción humana, y su sentido está determinado por un contexto que la hace válida.

Tomemos una afirmación cualquiera. Cuando digo “Ésta es la mujer más hermosa del mundo”, esta afirmación es verdadera en un contexto específico. Pero ese *contexto* puede cambiar en cualquier momento. Entonces *la verdad*, que tiene efectos muy reales en el mundo real, *es contextual*. Al cambiar el contexto, una verdad puede ser sustituida por otra. Eso es lo que nos enseña la literatura. Y eso es lo que aprendemos al ver cine.

Una novela, un cuento, una minificción, una película o cualquier otra forma de narración (como una conversación casual con un amigo) construyen su propio contexto de verdad. Desde esta perspectiva, la literatura y el cine no sólo son una forma de antropología especulativa, sino que construyen su propio sistema de verdad, que tiene efectos muy reales en sus lectores y espectadores.

De manera similar, las verdades construidas en las narraciones de las ciencias sociales se apoyan en un sistema de metáforas, utilizando estrategias deícticas y diversos

grados de distancia irónica. Estos recursos construyen su objeto a partir de procesos retóricos muy similares a los de la literatura. Y algo similar ocurre en las narraciones que se construyen en las ciencias naturales. Aquí estamos hablando de la Retórica de las Ciencias, que es una (inter)disciplina surgida a mediados de la década de 1950, y que se ha desarrollado de manera sostenida hasta hoy.

En síntesis, lo que nos ofrecen las narraciones son marcos de referencia (*framings*) que nos ofrecen la posibilidad de adoptar perspectivas diversas, cambiar subjuntivamente de perspectiva, adoptar hipotéticamente una perspectiva distinta de la que hemos adoptado a partir de (lo limitado que necesariamente es) nuestra experiencia personal. En la literatura (y en las ciencias sociales y naturales) la perspectiva está controlada por la voz narrativa y sus estrategias de deixis, es decir, las estrategias textuales que permiten ubicarse en un tiempo, un espacio y una persona gramatical, y dirigirse a otro tiempo, espacio y persona gramatical. En el cine estos mecanismos deícticos son controlados por la posición de la cámara y, en ocasiones, por una voz narrativa cuyo origen se encuentra fuera del encuadre (*framing*).

La literatura, el cine y la historieta ofrecen juegos de enmarcamiento deíctico cuyas condiciones de posibilidad son puestas en evidencia en los textos metaficcionales y en las formas de metalepsis (es decir, cuando se empalma el universo de la ficción narrativa con el espacio del lector o el espectador real). Éstas son las principales formas de construcción de las verdades ficcionales en la narración moderna y posmoderna.

Todo esto se encuentra en el centro de la estética contemporánea, y está por ser estudiado de manera sistemática en nuestra lengua. Esto es lo que he tratado de hacer en mi propio trabajo de investigación.

J. S. ¿Qué puentes se tienden entre escritura y contexto social, entre representación literaria e historia?

L. Z. Aquí me gustaría detenerme un momento a observar *la relación entre la escritura* de los investigadores y *la historia* cotidiana de las comunidades académicas. Lo demás es pura especulación. ¿Qué importancia puede tener estudiar la relación entre la escritura literaria y la historia social cuando una novela tira 1,000 ejemplares en un país de 111 millones de habitantes, como México? Es más urgente pensar en la creación de una comunidad de investigadores de literatura, es decir, la creación de espacios donde se discutan los intereses comunes de esta comunidad, tales como la distribución de los libros universitarios y su necesaria traducción a otras lenguas; la presencia de la voz de los investigadores especializados en los foros públicos (foros a los que normalmente se invita sólo a los politólogos o a los escritores más conocidos), y la exploración de terrenos de la investigación que están descuidados.

En Latinoamérica sólo existe una única tradición en los estudios literarios. Es la tradición de la crítica literaria, que incluye los estudios de autores o textos individuales, las entrevistas a los escritores, y las biografías y testimonios de los escritores. Pero es necesario pensar en las áreas de los estudios literarios que están totalmente descuidadas, como teoría de la literatura (poéticas personales, definiciones de géneros, métodos de análisis, modelos

de interpretación, géneros y subgéneros); historia de la literatura (recepción, periodización, países, regiones, generaciones); difusión de la literatura (traducción, antologías, adaptaciones cinematográficas, escritores que escriben sobre otros escritores); enseñanza de la literatura (estrategias, programas de estudio, glosarios, bibliografías, talleres), y fronteras de la literatura (hiperliteratura, ciberliteratura, literatura interactiva, metaficción, minificción).

Esto es lo que yo he propuesto para el terreno de los estudio sobre el cuento y la minificción en *El Cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve* (<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>), la revista semestral de la UAM Xochimilco que ya cumplió más de diez años.

Por otra parte, es paradójico que la reflexión sobre las relaciones entre texto y contexto han sido las que han dominado la tradición latinoamericana, y siempre desde una perspectiva disciplinaria, unidimensional. Si uno observa los cursos que se imparten en los posgrados de las universidades latinoamericanas, domina la perspectiva sociológica y política. Sin embargo, la historiografía literaria es un campo de la investigación que casi no se ha desarrollado en Latinoamérica. Las historias de la literatura hispanoamericana se escriben en el extranjero (especialmente en las universidades norteamericanas y españolas), y nosotros las conocemos varios años después, en traducción al español. Y aquí hay que decir que los investigadores que escriben en esos países sobre la literatura latinoamericana, aunque todos ellos hayan nacido en un país latinoamericano, desprecian absolutamente todo lo que se escribe en las universidades latinoamericanas, simplemente porque no está traducido al inglés.

Lo que domina en los estudios literarios en Latinoamérica son los estudios monográficos acerca de un autor y acerca de una obra. De manera convencional, siempre se empieza por estudiar del contexto social (ideológico) y el contexto histórico (de carácter genético: cómo se originó la obra). Pero en los estudios latinoamericanos de nuestras literaturas están ausentes otras aproximaciones.

Los estudios sobre el contexto han dejado de lado los estudios sobre el intertexto y los estudios sobre los lectores. Tampoco hay una tradición de estudios sobre la misma tradición académica. Es sintomático que en ningún país latinoamericano existe ninguna asociación civil de los investigadores de literatura, que centralice la información sobre los congresos, las revistas de investigación y los libros que publican los investigadores. Todas las actividades de los investigadores de literatura se realizan de manera dispersa, coyuntural, voluntarista. Ni siquiera podemos decir que existe una literatura hispanoamericana, puesto que los libros no circulan entre nuestros países (con excepción de los premios Nobel y algunos otros autores que llegan al mercado internacional).

La realización de las ferias del libro cumple una función similar a la de los festivales de cine. Durante unos pocos días, cada año, los lectores y los espectadores tenemos una idea de la vastedad de todo aquello a lo que no tenemos acceso el resto del año. Y la realización de los congresos de investigadores (de los cuales un investigador se entera siempre por razones fortuitas, nunca de manera sistemática) también da una idea del diálogo que se tendría que estar produciendo cotidianamente entre los mismos investigadores. Creo que ahí se encuentra una *relación entre escritura e historia* que debe ser estudiada.

Pensemos, en cambio, cómo funciona la Asociación de Lenguas Modernas de los Estados Unidos (MLA). Esta asociación gremial de los investigadores de literatura se creó hace 126 años, y desde ese momento cuentan con una revista gremial (donde se anuncian los nuevos libros y los congresos por realizarse), y celebran un congreso anual. Son 34,000 miembros activos, todos con doctorado y trabajando como investigadores y profesores universitarios. ¿Por qué en ningún país latinoamericano tenemos nada parecido?

Esta atomización profesional es parte de la insularidad que se sufre en las humanidades en toda la región latinoamericana. No sólo no sabemos qué investigan, qué enseñan y qué publican los colegas de las demás universidades, de los demás estados de la República y de los demás países de la región, sino que carecemos de videotecas regionales donde tengamos acceso al cine producido en la región latinoamericana (y, por supuesto, en nuestro país y en el resto del mundo). Estas carencias se suplen, en parte, con el acceso gratuito que ya se tiene a numerosos artículos, libros y tesis en las redes electrónicas. Sitios como Universia o la red Open Journals Project y muchos otros están creando espacios de acceso a la información que es muy útil para la investigación humanística. Creo que esta tendencia seguirá creciendo de manera geométrica en los próximos años, y las comunidades académicas del país deberían de incorporarse a este esfuerzo.

J. S. En tu libro *La precisión de la incertidumbre: Posmodernidad, vida cotidiana y escritura* (1993) escribiste que es posible “estudiar cualquier proceso social como un objeto de lectura, y estudiar cualquier género de la escritura como un texto social”. ¿Sigues sosteniendo esa postura? ¿Puedes ampliarla?

L. Z. Sí, claro. Se trata de adoptar los juegos de interdisciplinariedad de los que hablaba poco antes. En este caso, adoptar la perspectiva de las ciencias sociales para estudiar los textos literarios, o bien adoptar la perspectiva de los estudios literarios para estudiar los procesos sociales. Pero ahora yo iría mucho más lejos, pues esos juegos son los más viejos y los más trillados en el contexto latinoamericano, y supongo que algo similar debe ocurrir en las universidades asiáticas y africanas.

Lo que yo propongo es estudiar los fenómenos de la vida cotidiana desde una perspectiva estética (como lo hace Katya Mandoki en su monumental *Prosaica*, publicada por Siglo XXI); estudiar la vida política desde una perspectiva semiótica (como lo hacen los colegas colombianos); observar las adaptaciones cinematográficas dejando de lado el texto literario que sirvió como pretexto original (como lo sugiere Robert Stam en su *Teoría y práctica de la adaptación*, que ahora está en prensa en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM).

Esto último es muy interesante, pues no sólo es conveniente polinizar las disciplinas entre sí, sino también disociar tradiciones artísticas que tienen una naturaleza radicalmente distinta. En este caso, el valor de una adaptación cinematográfica no tiene ninguna relación con la fidelidad a la obra literaria, ni mucho menos con la calidad literaria del texto original. El valor de una adaptación cinematográfica está en función de su calidad cinematográfica.

J. S. En su libro *La verdad de las mentiras*, Vargas Llosa afirma que “no es el carácter ‘realista’ o ‘fantástico’ de una historia lo que traza la línea fronteriza entre verdad y mentira en la ficción”. ¿Podría pensarse en una distinción entre veracidad y verosimilitud en los textos literarios?

L. Z. Por supuesto. Ya en Aristóteles la verosimilitud estaba asociada a la creación de una verdad ficcional, a la que él llamaba diegética. Sin embargo, la veracidad de una ficción está en función directa de la fuerza que tiene la verosimilitud. En realidad habría que distinguir entre dos tipos de verdad: la que se produce al tener fidelidad a una realidad extraliteraria y la que se produce al tener fidelidad la realidad ficcional. Esta última es la verosimilitud, que está determinada por elementos formales y estructurales, es decir, por estrategias de consistencia, coherencia y completitud genérica.

En otras palabras, el valor de verdad de una ficción depende de sus rasgos formales, no de su relación con una realidad histórica comprobable. Así que como ya lo comentaba antes, toda verdad ficcional es contextual. La verosimilitud es producto de una serie de componentes de verosimilitud que producen una verdad ficcional. Y estos componentes (los niveles de verosimilitud) se pueden identificar, respectivamente, con el lenguaje, la ideología, las reglas de género, y la ironía, que consiste en suspender los anteriores niveles de verosimilitud (y construir una nueva verosimilitud a parte de esta suspensión). Estos niveles de verosimilitud, que ya fueron estudiados por Jonathan Culler en su estudio sobre *Madame Bovary* hace más de 30 años, los estudio en el libro que fue publicado por la UACM, *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura* (2008) (que ya está agotado).

Ahí estudio este problema en películas como *Blade Runner* y *Fiebre latina*; en series de televisión como *La Pantera Rosa* y en el cuento hispanoamericano del siglo XX, de Arreola a Borges y Cortázar (el ABC del cuento hispanoamericano).

J. S. Se dice que la crónica es bicéfala, mira hacia el periodismo y también hacia la literatura. ¿Cómo se concilian dos discursos que resultan, al menos en apariencia, disímiles: uno extremadamente referencial y otro que parecería sólo puede partir de la invención?, ¿encuentras el caso de otros géneros que se hallen en ambivalencias similares?

L. Z. La crónica ocupa un lugar privilegiado en el terreno de la escritura contemporánea. Por alguna razón, en los años 60 se publicaron numerosas recopilaciones de cronistas de la vida urbana en la ciudad de México. Es una tradición que tiene antecedentes tan ilustres y legibles como Martín Luis Guzmán, Salvador Novo y Carlos Monsiváis, y que tiene sus raíces en las crónicas de Indias.

Creo que se podría pensar que hay una mayor densidad de hibridación genérica en razón de una menor extensión de los textos. Por ejemplo, en el ensayo breve mexicano hay autores de gran densidad poética, como Hugo Hiriart, Salvador Elizondo y Juan José Arreola.

Y se puede pensar en el cuento contemporáneo (o más exactamente, el relato posmoderno) como un espacio de experimentación genérica, ahí donde hay una tendencia a la fusión con la escritura epistolar (Lazlo Moussong), el diario íntimo (Bárbara Jacobs) o la disquisición filosófica (Francisco Hinojosa). Ésta es una tradición que en México va de Augusto Monterroso a Óscar de la Borbolla.

Pero es en la minificción donde la hibridación genérica es uno de los rasgos que definen a la naturaleza del género mismo. Y aquí encontramos, naturalmente, a muchos de los escritores que acabo de mencionar, y otros más, que van de Julio Torri a Guillermo Samperio.

Y aquí habrá que romper lanzas a favor de la minificción. Es el género literario más reciente de todos, y se ha desarrollado con brillantez en los países hispanoamericanos. Prácticamente no existe en otras lenguas. Por esta razón, a partir de su estudio se está empezando a construir una teoría literaria en nuestra lengua, aplicable a los otros géneros en virtud precisamente de su naturaleza híbrida.

Pero además, en la minificción se hibridizan las convenciones de los géneros literarios con elementos característicos de los géneros extraliterarios (como el instructivo, el epitafio, la proclama, la solapa, la balada, la reseña bibliográfica o el dictamen editorial, entre infinidad de otras formas de la escritura breve). Y todo ello se logra gracias a la presencia de ese gran ácido retórico que disuelve las fronteras (entre los géneros literarios y entre lo literario y lo extraliterario) que es la ironía.

Para cerrar el círculo, las minificciones que adoptan las características de la crónica son algunas de las más sarcásticas. Juan Rulfo, Nelie Campobello y Juan José Arreola son nuestros más destacados cronistas, y todos ellos escribieron su trabajo novelesco en el formato serial de crónicas poéticas de escala brevísima. Así podemos leer *Cartucho*, *Pedro Páramo* y *La feria*, que son, creo yo, las obras tutelares de nuestra herencia literaria.

J. S. Alfonso Reyes definió al ensayo como el “centauro de los géneros” y Juan Villoro llamó a la crónica “ornitorrinco de la prosa”. Ambos ponían el énfasis en que se trataban de géneros anfibios, camaleónicos, intermedios. ¿Cómo explicas que cada vez nos hallemos más y más textos que tienen algún tipo de hibridación o mezcla? Pienso en diversos géneros como el ensayo narrativo, el poema en prosa, la escritura auto-ficcional, el testimonio o la minificción.

L. Z. Es muy cierto. Creo que esta tendencia a la hibridación genérica es parte de lo que en los últimos 40 años se ha llamado la *estética posmoderna*. Y la existencia de los medios digitales propician que esta tendencia a la hibridación se intensifique. Hay una correlación, señalada con mucha frecuencia, entre el internet y el intertexto.

La discusión sobre la posmodernidad siempre se ha centrado, en Hispanoamérica, al contexto social. Y ahí, por supuesto, estamos muy lejos de haber llegado a una modernidad cabal. Incluso habría que cuestionar si la modernidad económica o cultural es siempre deseable en nuestros países.

Pero sí que hemos tenido una modernidad literaria. Por ejemplo, ya desde mediados de la década de 1960 se observa en la literatura mexicana una tendencia cada vez más generalizada a los juegos con el lenguaje, la metaficción tematizada, la reescritura irónica de la historia colectiva, y sobre todo, una erotización de lo político y una politización de lo erótico. Esto último no sólo ocurre en la novela, el cuento y la minificción, sino también en el cine y en la crónica.

En los años sesenta esta tendencia se anunció con la publicación de un libro inicial, pero treinta años después, a principios de la década de 1990 ésta es la tendencia dominante. La escritura híbrida tiende a ser lúdica, irónica y fragmentaria. Y también tiende a ser serial, es decir, que estos textos difícilmente son aislados, sino que forman parte de un proyecto literario, se presentan como series. Exactamente como ocurre en la escritura de Campobello, Rulfo y Arreola.

¿A qué se debe? Bueno, la misma tradición de ruptura que distingue a la modernidad llegó a una especie de saturación que se empezó a desbordar y se volvió autorreflexiva. Por ejemplo, la narrativa mexicana de medio siglo es intimista y melodramática, y tiende a la tragedia. Los nuevos escritores de los años sesenta reaccionan frente a esta solemnidad y retoman el impulso cortazariano hacia el juego, aprenden la lección joyciana de experimentar con el lenguaje, se dejan sorprender por el absurdo de la vida cotidiana y trasladan el universo beckettiano al contexto nacional, a nuestro propio lenguaje, a los espacios que nos resultan más familiares.

Pero creo que algunos de los escritores de los últimos diez o veinte años parecen haber regresado a la solemnidad de medio siglo, tal vez abrumados por la violencia cotidiana.

J. S. Te has especializado en la minificción. ¿Cuáles consideras que han sido los aportes de los estudios literarios en América Latina a este género?

L. Z. Más bien, creo que es necesario preguntarse cuáles han sido los aportes de este género a la identidad literaria en América Latina. Por primera vez en la historia literaria de la lengua española contamos con un nuevo género literario que es característico de la región, y que tiene los suficientes cultivadores en otras lenguas como para que esta riqueza literaria sea reconocida.

Por primera vez se está construyendo una teoría literaria a partir de textos escritos en español. A pesar de la riqueza y la diversidad de nuestra literatura en otros géneros, esto está ocurriendo ahora con la minificción. Y también es la primera vez que se está construyendo una comunidad internacional de teóricos, críticos y analistas de la literatura que estudian un género nuevo y que ya no se reducen a hacer monografías de un autor o de una obra, sino que se acercan al género como totalidad, y se preguntan continuamente, colectivamente, dialógicamente, cuáles son sus características distintivas, cómo el mismo género dialoga con los géneros más tradicionales, por qué está produciéndose en nuestra lengua.

Al mismo tiempo, la brevedad siempre tiene una gran utilidad didáctica. Se puede estudiar una minificción en una clase de una o dos horas, mientras que la novela o el cuento

deben ser estudiados de manera sesgada, fragmentaria, precisamente como si estuvieran formados por una sucesión de minificciones escritas para ser analizadas en clase por separado. Por ejemplo, la diversidad de empleos que tiene el twitter en internet (con un máximo de 140 caracteres) es una herramienta utilísima en la enseñanza de idiomas.

Además, la elaboración de antologías de minificción propicia que el antologador construya sus propias series de textos en los que encuentra afinidades genéricas, formales y estructurales. Generalmente las antologías literarias son creadas por los mismos escritores, y son arbitrarias y caóticas (como la que hizo Monsiváis del cuento mexicano). Pero el caos producido al reunir 20 cuentos se vuelve demasiado evidente al reunir 300 minificciones. Entonces la minificción ha sido antologada por los investigadores, que señalan tendencias, muestran similitudes, proponen genealogías, establecen correspondencias, señalan posibilidades, reconocen diferencias. La minificción propicia una mayor profesionalización de la investigación literaria, de rebasa el trabajo tradicional de la crítica, que alcanza el nivel del análisis porque se deriva de una necesidad de producir un discurso teórico.

Las aportaciones de la minificción a los estudios literarios en América Latina son una tendencia al reconocimiento del trabajo que realizan los investigadores, una tendencia a la producción de una reflexión teórica original en nuestra lengua, un diálogo en la comunidad de expertos en la región, una nueva tradición en el concepto de antologías literarias, y un reconocimiento del valor que tiene la investigación para la enseñanza literaria.

Además, la minificción ha contribuido a que la literatura salga del ghetto universitario; ha multiplicado la existencia de los talleres literarios, y ha propiciado una relectura de la tradición literaria de la región. Creo que no es poco para apenas dos décadas de estudios especializados sobre este sorprendente género

J. S. Has hablado de las series de narrativa breve. Me interesa un asunto en particular. ¿En las obras construidas de esa manera, qué ocurre con la autonomía de los textos? Pienso, por ejemplo, en *Historia de cronopios y de famas*, para poner un texto paradigmático. Si leemos sólo uno de los textos que hablan de los cronopios, qué tanto entendemos. ¿Sólo es posible asimilar el significado de cada texto en compañía del resto? ¿Sin lectura de conjunto, funciona cada texto de manera individual?

L. Z. Por supuesto que funciona. Esta posibilidad de leer de manera autónoma un texto que pertenece a una serie y que fue concebido en esos términos, es precisamente lo que llamamos su naturaleza *fractal*. Por una parte, en la estética moderna cada texto tiene *nostalgia de totalidad*. Sólo se entiende cabalmente al conocer la totalidad a la que pertenece. Pero en la estética posmoderna el fragmento puede ser estudiado de manera autónoma.

Esto es lo que hizo Borges (con Bioy) en su conocida *Antología de cuentos breves y extraordinarios*, de 1957. Esta antología está formada por fragmentos, a cada uno de los cuales los antologadores le confirieron un título, que es una manera de proponer un horizonte de lectura. Y en 1984 Edmundo Valadés hizo algo similar en su *Libro de la*

imaginación, pero con una cantidad de textos cuatro veces mayor, pues ya este mecanismo de lectura estaba mucho más generalizado.

Estamos hablando de dos estrategias de lectura, a las que podemos llamar, con Aristóteles, hipotáctica (es decir, secuencial) y paratáctica (es decir, independiente del orden de la escritura). Pensemos en *Pedro Páramo*, tradicionalmente leída como una novela unitaria. Si la leemos como una serie de minificciones, descubriremos que el sentido de cada texto se puede encontrar en la última línea del fragmento inmediatamente anterior. Esta estrategia es hipotáctica y moderna, es decir, apegada al orden de la versión impresa. Por otra parte, una lectura paratáctica nos permitiría considerar cada texto como una unidad poética autónoma. Esto es precisamente lo que hace un profesor en su clase con el fin de mostrar las estrategias poéticas que están en juego en el texto. La pedagogía tiene una vocación paratáctica, mientras que la historiografía tiene una tendencia a realizar lecturas de naturaleza hipotáctica.

Podemos realizar la misma operación con las minificciones que forman *La feria* (1962) o el *Bestiario* (1959) de Arreola, o con *De fusilamientos* (1917) de Torri o las *Fábulas* (1969) de Monterroso, que son algunas de las minificciones más características de la tradición mexicana. Después de todo, la minificción es una maquinaria poética que no tiene ningún parentesco con el cuento. No es un minicuento. Es un sistema de ironías y juegos intertextuales que ponen en marcha formas de complicidad con el lector.

El mecanismo que pusieron en juego Borges y Bioy en su antología del 57 es muy importante, porque significa que podemos poner en práctica ese mismo principio con cualquier texto de extensión cualquiera. Tomemos, por ejemplo, *Terra Nostra* o *Noticias del Imperio*, que están entre las novelas más ambiciosas y extensas de la literatura mexicana. Podemos entresacar un fragmento cualquiera, con una extensión, digamos, menor a una página (que es la extensión convencional para hablar de minificción).

Podemos tomar ese fragmento como lo hace un analista para mostrar su naturaleza literaria o como la hace un profesor para mostrar a sus alumnos cómo funciona el texto, cuáles son sus recursos textuales, cómo logra producir un efecto estético en los lectores, cuál es su alcance en términos de lenguaje, imaginación, capacidad de evocación. En ese momento tenemos frente a nosotros una minificción.

Pero también podemos realizar la operación contraria. Tomemos la letra de nuestra canción favorita (digamos, de los Beatles) o alguna de las columnas periodísticas de Juan Villoro, que sin dejar de ser ensayísticas y noticiosas, tiene la estructura de un cuento chejoviano. Y al asociarla con otras del mismo álbum o del mismo autor, encontramos que es parte de una serie, como los articuentos de Juan José Millás, las anécdotas filosóficas de Polgar o los casos de Anderson Imbert.

Eso es lo único que la minificción tiene en común con el cuento: ambos son literatura en estado puro. Sólo que esta pureza, en la minificción, ocurre precisamente por su condición de ser un género híbrido. O como prefiere decirlo la teórica venezolana Violeta Rojo, la minificción es una escritura *desgenerada*.

J. S. ¿Cuál consideras que es la categoría más propositiva para hablar del tipo de textos en donde las fronteras genéricas se diluyen? En *La interpretación de las culturas* Clifford Geertz hablaba de “géneros difusos”. Rafael Gutiérrez Girardot remitía a la “promiscuidad literaria” de ciertas escrituras. Otros defienden la noción de “hibridación genérica”, “travestismo literario”, “contaminación textual”. Incluso se ha llegado a mencionar la idea de una “escritura transgénero”, un “sincretismo textual” o de un “bricolage”. ¿Cómo ves el asunto?

L. Z. Casi todas estas denominaciones provienen de una tradición textual, es decir, una tradición en la que no existía este fenómeno. Lo que empezó siendo excepcional, novedoso y hasta subversivo se ha convertido en la norma, en el juego obligado, en la tendencia inevitable (como ocurrió con todas las formas de ruptura inventadas en la modernidad). Por eso muchos de estos términos son peyorativos (contaminación, promiscuidad, carácter difuso).

Lo que ocurre en la escritura literaria y en la investigación universitaria (o al menos en la investigación más genuina, alejada de las monografías temáticas) es un proceso similar a los procesos de la imaginación transdisciplinaria de los que hablamos al inicio de esta conversación. A la investigación transdisciplinaria y la escritura intertextual les corresponden formas de lectura que son formas de reescritura. Roland Barthes propuso distinguir (en su *S/Z* de 1970, que es un estudio lúdico de una novela de Balzac) entre textos legibles y textos escribibles.

Yo creo que podemos hablar de una *escritura intertextual*. Aunque todo texto puede ser leído entre líneas para descubrir su arqueología, creo que este momento de la escritura (que desde los años 60 empezó a definir también a la etnografía, la sociología, la filosofía y otras disciplinas... que se empezaron a fusionar entre sí y con la literatura) pone en evidencia sus raíces, y juega con las posibilidades de verdad que estas estrategias producen. Lo que generan estos textos son sus propios contextos de interpretación. Son los *framings* o enmarcamientos de los que hablamos al principio.

Cada minificción produce un *framing* intertextual, y genera a sus propios lectores. A su vez, cada lector construye un *framing* de lectura, pues sus condiciones de interpretación cambian con el tiempo. Como lo señalaron los teóricos croatas, la intertextualidad es, también, una superposición de *contextos* de lectura.

J. S. ¿Cómo entender, entonces, los géneros híbridos (la minificción, el ensayo narrativo, ‘las escrituras del yo’, la autoficción, la novela testimonial), en términos de préstamos y transgresiones?

L. Z. Precisamente en términos de lo que Lotman habría llamado una semiósfera. Es decir, un universo de significación en el que todos los sentidos posibles dialogan entre sí. Creo que en este caso podríamos decir que ---gracias al internet, la televisión, los videojuegos, el cine y la misma literatura--- estamos inmersos en una semiósfera intertextual, en la que todo puede entrar en diálogo con todo lo demás. Y de hecho, lo hace.

Por ejemplo, ahora (es decir, desde hace ya casi 20 años) tenemos acceso gratuito e ilimitado no sólo a casi cualquier gran texto literario, a través de Google Books, sino también a los acervos fotográficos, pictóricos, museográficos y cinematográficos que durante siglos estaban reservados a unos cuantos. Estas nuevas formas de experiencia aurática (para emplear el término de Walter Benjamin) es muy distinta de la que se tuvo hasta ahora. El aura posmoderna se encuentra, por ejemplo, en el formato DVD o en YouTube. Cuando vemos en DVD una película acompañada por los comentarios grabados de un especialista en el género específico, cuando vemos en el siglo XXI una serie de la televisión de los años 60 (referente inevitable cuando hablamos de posmodernidad planetaria) o cuando leemos una novela con las notas al pie de un experto que lee el texto *en otra lengua*, estamos inmersos en la semiosfera de la *intertextualidad ilimitada* (aludiendo a la semiosis ilimitada de la que hablaba Peirce). Es decir, que un contexto específico (el del texto leído) se superpone a otro (el del lector o espectador actual), y esta inter(con)textualidad se continúa indefinidamente.

Préstamos sin devolución posible. Transgresiones que se vuelven norma. La transgresión actual parece sería escribir al estilo chejoviano, con un interés casi exclusivo en las emociones, los personajes, el universo dramático de las historias. La forma se ha convertido en el fondo. Lo que leemos (y lo que el mercado de la producción simbólica nos ofrece) son estos diversos simulacros, estas yuxtaposiciones de contextos. La intertextualidad es la norma del universo *mediático y artístico*.

J. S. Transgresiones a ciertas normas, decíamos. Los géneros representan, según la definición de Frederic Jameson “instituciones literarias, o contratos sociales entre un escritor y un público específico, cuya función es especificar el uso apropiado de un artefacto cultural particular”. ¿Puede hacerse una lectura política a partir de este asunto formal?

L. Z. Por supuesto. De hecho, la lectura política es lo que está siempre en el fondo de toda discusión estética. La pregunta se podría reformular en estos términos: ¿Qué ocurre cuando lo que era una transgresión a la norma genérica se ha convertido en la norma de la escritura?

Al menos, ésta es la norma en el terreno literario. Ya en su estudio sobre las novelas mexicanas publicadas entre 1967 y 1982, John Brushwood nos mostró que alrededor del 92% de las más de 300 novelas que estudió son metaficciones. Es decir, novelas que transgreden el concepto decimonónico de la escritura novelesca. Y esta situación sintomática se inició, una vez más, a fines de los años 60.

Ahora bien, ¿en qué radica la dimensión política de la experiencia de leer literatura o experimentar cualquier otra forma de ficción? Wayne Booth, en *Las compañías que elegimos* (FCE, 2002), propone el término *coducción* para hablar sobre la interacción que establecemos con otros lectores de un mismo texto. Esta clase de conversación tiene consecuencias éticas. Ahí se temple, por decirlo así, nuestra ética personal de la lectura.

Cuando alguien ha visto una película o ha leído una novela (o un cuento o una minificción), es común dirigir una pregunta que nos parece casual: ¿Qué te pareció la

película (o el texto)? En ese momento se empiezan a producir dos mecanismos muy importantes de interacción. Por una parte, nuestra respuesta, de manera igualmente casual, nos permite poner en juego nuestra propia identidad, y reconstruir nuestro proyecto de identidad. Felix Guattari decía desde los años sesenta que el cine permite reconstruir nuestra identidad porque sólo el cine pone en juego los agenciamientos del deseo. Y por otra parte, la interacción con otros lectores o con otros espectadores permite que ocurran los mecanismos de la coducción, lo que nos permite llegar a descubrir otros horizontes. Después de todo, la experiencia literaria y la experiencia cinematográfica (como lectores y como espectadores), y también la posibilidad de compartir verbalmente estas experiencias, nos permiten expandir nuestros horizontes lingüísticos, éticos y estéticos. Pero lo hacemos de una manera casual, placentera, espontánea, por el puro placer de hacerlo.

Y ahí radica el sentido político de la experiencia estética.

J. S. Para Ricardo Piglia, lo político y lo social de la literatura se juega en el lenguaje. Algo similar afirma Ignacio Sánchez Prado cuando plantea que “la pregunta crítica crucial es qué tanto la literatura representa no la realidad, sino la percepción del mundo, el imaginario y las preocupaciones de una época *creativamente*”. ¿Cuál sería tu postura al respecto?

L. Z. Por supuesto, nuestro lenguaje es la herramienta más poderosa para expandir nuestros horizontes. Todos recordamos muy vivamente lo que señaló Ludwig Wittgenstein, el filósofo vienés: “Los límites de mi mundo son los límites de mi lenguaje”. Una forma más próxima a nosotros sería lo que alguna vez dijo Carlos Fuentes cuando reescribió la historia de los países latinoamericanos al rastrear las versiones que tenemos de esta historia en la novela histórica de la región. Fuentes dice ahí que el lenguaje de la literatura nos permite *imaginar el pasado y recordar el futuro*.

Mi propia postura coincide con estos escritores. Pero quiero añadir que en el caso del cuento hay una característica muy importante que distingue a Hispanoamérica de otras tradiciones literarias, y eso afecta a la misma tradición académica. El cuento europeo tiene una dimensión moral que responde a una larga tradición. Y el cuento norteamericano está centrado en la evolución moral del personaje. Pero creo que el cuento latinoamericano, en diálogo con estas tradiciones, tiene raíces ligadas a la imaginación lingüística. El lenguaje parece ser el personaje central. Por supuesto que es riesgoso hacer afirmaciones tan generales, pero creo que se puede hablar de una tendencia. Es interesante observar que las tradiciones literarias están ligadas, de manera inevitable, a los modelos propuestos por las correspondientes teorías literarias, aunque éstas tienen influencias filosóficas y epistemológicas. Por eso es que en los modelos de análisis literario generados en lengua inglesa (como el formalismo norteamericano, por ejemplo) la intención moral del autor, el punto de vista narrativo y las estrategias de ironía ocupan un lugar estratégico.

Esta tendencia a la capacidad para invocar universos a partir de la palabra (compartido, por supuesto, con todas las tradiciones literarias, pero desarrollado de manera particular en la región latinoamericana) explica también el desarrollo tan notable de la minificción en la región latinoamericana. Los autores del canon minificcional pertenecen a la tradición de la escritura fantástica: Arreola, Borges, Cortázar, Monterroso, Ana María

Shua, Luis Britto García, Marco Denevi. Y el resto están muy próximos a la tradición poética: Guillermo Samperio, Eduardo Galeano, julio Torri, el mismo Borges.

J. S. ¿Qué funciones tiene una obra literaria más allá de las derivadas del placer estético, en relación con la conformación de la memoria colectiva, la denuncia crítica, la parodia de la historia oficial, las relaciones entre mito, ficción y tradiciones previas?

L. Z. Estas interacciones entre la realidad y la ficción literaria son puestas en evidencia en la llamada Nueva Novela Histórica, como ha sido estudiada, en el caso de la novela hispanoamericana, por Seymour Menton. La reescritura irónica de la historia, incluyendo la historia inmediata y la historia de la vida cotidiana, es uno de los privilegios de la literatura.

Narrar las vidas que vivimos, las que viven los otros y las que podríamos vivir: ésas son las posibilidades de la narración literaria. Y ahí radica su riqueza. Sin embargo, esta dimensión atañe sólo a sus contenidos, a la sustancia de su expresión, es decir, a su materialidad estructural. Pero es ahí donde el análisis literario cumple una función estratégica, que consiste en señalar cuáles son sus métodos, cuáles son sus formas, cómo hace lo que hace con las palabras, la forma de la expresión, es decir, el empleo de los elementos específicos del texto.

Las ciencias sociales nos explican qué ocurre. Pero son las humanidades las que explican cómo es que el texto literario logra un efecto en los lectores.

J. S. ¿Cómo leer desde ahí la ironía, el pastiche, la intertextualidad o el humor?

L. Z. Éstas son las estrategias distintivas de la estética moderna y posmoderna. Se trata de estrategias lúdicas, imaginativas, dialógicas, que nos permiten recrear nuestra identidad a través de las palabras y su poder de invocación.

Cada uno de estos recursos es material inflamable, que debe manejarse con precaución. En primer lugar porque su efectividad depende de la interpretación que haga cada lector, y por lo tanto la respuesta que cada lector tiene ante el empleo de estos recursos no es algo que esté garantizado. Y en segundo lugar porque todos estos recursos textuales, cuando son empleados con fines literarios producen diversas formas de ambigüedad, polisemia y equívocos. Estamos ante una estética de la analogía, donde la equivocidad es altamente productiva pero también es altamente riesgosa.

Leer textos irónicos, paródicos, altamente intertextuales, es una actividad riesgosa. El lector siempre corre el riesgo de dudar de sus propias convicciones, incluyendo aquellas que le permiten entender el sentido mismo del texto, como es el caso de las convenciones lingüísticas.

Es aquí donde resulta evidente el valor político de la forma estética. Estamos en el terreno de las fronteras. Las fronteras genológicas, lingüísticas, conceptuales, culturales, que no sólo son negociables, sino que en los textos literarios se revelan como convencionales, y por lo tanto también como negociables, movibles, siempre provisionales.

J. S. Me preocupa mucho esta cuestión de los estudios de frontera. Quizá los más sobresalientes y vilipendiados son los llamados “estudios culturales”. Te lo pregunto en términos metodológicos. ¿Cómo establecer un diálogo entre las distintas tradiciones conceptuales y disciplinarias a la hora de pensar en estos espacios fronterizos?

L. Z. De manera casuística. Es decir, caso por caso. No hay nada más riesgoso, en los estudios culturales, que presuponer la existencia de una única respuesta o una única verdad aplicable a todos los casos.

Pero es más fácil decirlo que ponerlo en práctica. En contradicción con lo que se afirma en los discursos oficiales, en nuestras comunidades académicas no tenemos la costumbre de dialogar ni de trabajar en equipo. Lo podemos observar en este momento en el que se creó la modalidad de cuerpos académicos promovidos por la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt). Al menos en las humanidades son relativamente escasos los grupos de trabajo que realmente integran sus habilidades en proyectos colectivos.

Esta tradición debe ser creada de manera consciente y deliberada. No es algo que simplemente se pone por escrito. Requiere precisamente la construcción de equipos de trabajo en los que se estimule la posibilidad de dialogar entre los colegas, entre investigadores y estudiantes, entre grupos de trabajo, entre los grupos de investigadores y las instituciones oficiales.

Esta cultura del diálogo grupal es algo que todavía tenemos que construir, al menos en las humanidades (al menos en Latinoamérica).

Sin embargo, en algunos países latinoamericanos, como Colombia, estas preocupaciones han estado presentes desde hace mucho tiempo, y tienen un terreno ganado, que lo aproximan a lo que ocurre en las universidades europeas. Por ejemplo, las bibliotecas están abiertas permanentes, y estas bibliotecas son lugares agradables, funcionales y bien surtidos. A mí, como mexicano, me parece algo casi milagroso. Incluso han creado una palabra que aquí suena extraña, pues hablan todo el tiempo de *conversatorios*, es decir, momentos reservados para conversar entre especialistas.

¿Por qué no tenemos en el país ni una sola biblioteca o librería que esté abierta las 24 horas? ¿Por qué nuestras librerías siguen siendo lugares estrechos, sin sillones para leer o conversar sobre los libros, sin cafeterías diseñadas para sentarse a leer de manera cómoda? Cuando esto ocurra, como ocurre en las miles de librerías de las cadenas que hay en los Estados Unidos y Canadá (como Barnes and Noble y Borders), y como ocurre en España, en Francia y en el resto de Europa (por ejemplo, en la cadena de librerías conocidas como FNAC), México empezará a ser un país diferente, más civilizado, más habitable, más entrañable.

En ese momento se empezarán a producir de manera natural diversos diálogos interdisciplinarios que ahora nos parecen casi imposibles. Las universidades requieren de cafeterías espaciales y funcionales para los investigadores y sitios para que los mismos investigadores se encuentren para comer y conversar sobre sus proyectos. Algo tan simple como comedores para los profesores. No ha llegado ningún funcionario universitario que

tenga esta visión y la lleve adelante como una necesidad prioritaria para propiciar la existencia de comunidades de académicos, acompañada por el apoyo logístico para la creación de asociaciones gremiales, revistas gremiales y congresos gremiales de investigadores.

Es sintomático que casi no existen programas de posgrado sobre estudios culturales, y que los estudios sobre la frontera (como los que lleva adelante El Colegio de la Frontera Norte) se reducen, una vez más, a la dimensión historiográfica y social, dejando de lado el terreno cultural y humanístico, lo cual es un gran error estratégico, incluso logístico.

J. S. Estudios literarios, análisis fílmico. ¿Qué aportes nos puede ofrecer rastrear los vínculos entre cine y literatura?

L. Z. Los seres humanos somos animales narrativos. Necesitamos historias para dar sentido a nuestra experiencia, para enfrentar ese enigma supremo que es el transcurso del tiempo.

La literatura ha sido el espacio más satisfactorio para compartir narraciones, y donde hemos creado un reservorio de narraciones. Y por otra parte, el cine ha sido la forma de narración más difundida y más influyente durante el siglo XX. Ha sido el antecedente de los formatos digitales de narrar.

El espacio de confluencia entre estas y otras formas de narración es la narratología. Debajo de todo discurso existe alguna forma de narración. Todos vivimos y construimos narraciones en muchas escalas, todos los días. Al levantarnos por la mañana, recordar qué día es y visualizar qué es lo que haremos ese día, estamos ya construyendo una narración a la que daremos sustancia a lo largo del día, con innumerables contingencias en su realización.

Y algo similar ocurre en un cuento, una novela, una crónica, una película o la historia colectiva. Para la narratología, el cine y la literatura son las formas de comunicación por excelencia. Sin embargo, sus vínculos han sido reducidos a los mecanismos de las adaptaciones de la literatura al cine. Pero al estudiar al cine y la literatura como terrenos independientes, es más fácil después reconocer sus diferencias específicas.

Así, el estudio de los vínculos entre cine y literatura es una rama de la narratología comparada, donde están ocurriendo cosas muy interesantes, ligadas a la naturaleza transdisciplinaria de la misma narratología. Por una parte, se están creando subdisciplinas narratológicas en todas las disciplinas (como por ejemplo, la narratología médica, en la que se estudian los usos terapéuticos de narrar historias, leer literatura o proyectar películas a los pacientes resistentes a otras formas de tratamiento). Y por otra parte, se están creando estrategias de confluencia epistemológica entre las disciplinas más diversas en el espacio común de la narrativa.

Así que estudiar los elementos narrativos comunes y distintos de la literatura y el cine es sólo una pequeña parcela de un campo mucho más vasto, que es la narratología como espacio de confluencia de todas las disciplinas del conocimiento. Después de todo, cada disciplina parece tener una vocación totalizadora. Y la narratología no es la excepción.

El cine y la literatura son espacios inevitables en este proyecto. Y es ahí donde yo he trabajado los últimos 20 años.

En mi caso me he planteado la necesidad de cartografiar las características formales de la narrativa posmoderna, que hasta ahora sólo ha sido estudiada desde la perspectiva contextual, desde el exterior. Mi proyecto es la construcción de una narratología formalista de la estética posmoderna.

J. S. El crítico es un mediador entre el lector y las obras, porque es básicamente un lector especializado y sagaz. El crítico suele proponer formas novedosas de acercarse a los libros, que muchas veces pueden ser sesgadas y por lo mismo muy estimulantes. Al respecto, cómo ves el trabajo de hacer una antología, tú que has dedicado buena parte de tus esfuerzos a proponer cánones de lectura.

L. Z. Ante todo, una antología debe ser leída como un síntoma. Puede ser el síntoma de un momento histórico, de un gusto personal, de un proyecto estético, de un temperamento generacional, de un estado del arte o de una propuesta de lectura. Pero toda antología, cualquiera que sea su filiación y sus motivaciones, puede ser considerada como parte de la construcción de un canon literario.

Crear una antología es una oportunidad para explorar las posibilidades reales de un género, un tema o un autor. Pero creo que la mayor parte de las veces esta oportunidad se desperdicia en una mera manifestación del gusto personal del antologador, en parte porque la mayor parte de las antologías son elaboradas por los mismos escritores. Y esto se puede detectar en los términos en los que se escribe la presentación (cuando hay presentación!).

Pero creo que las antologías que tienen mayor utilidad o interés para los lectores (en plural) son las muy raras antologías en las que el antologador es un investigador que conoce el género o el autor, y propone la construcción de un canon *argumentado*.

En mi caso, he publicado quince antologías literarias. Pero curiosamente, ninguna de ellas surgió de una iniciativa mía, sino que en todos los casos surgieron como resultado de una invitación por parte de uno u otro editor. Y creo que en una antología útil (así sea abiertamente lúdica o pedagógica) hay dos elementos cruciales, que son el prólogo y la arquitectura.

Por ejemplo, es muy distinto elaborar una antología de cuento, donde en 400 páginas sólo caben unos 20 textos, a elaborar una antología de minificción, donde en 300 páginas caben cómodamente 250 textos. En este último caso es posible proponer series, mostrar filiaciones, establecer comparaciones y construir constelaciones textuales de diversos tipos. Pero, insisto, la mayor parte de los antologadores sólo se conforman con exhibir un gusto personal acompañado con información biográfica o editorial de los autores antologados. Esta tradición corresponde a una tradición romántica donde se considera que el crítico o el escritor es un *formador* del gusto de los lectores, y que no necesita justificar su elección, sino tan sólo exhibirla.

Yo no soy crítico. Yo soy teórico. Para los críticos, una antología es formadora del gusto de los lectores. En cambio, para mí una antología es una propuesta razonada para la

construcción de un canon literario. Las antologías de los críticos son intuitivas y no necesitan ninguna justificación. Son autosuficientes y se sostienen por el prestigio del creador o de los autores antologados. En cambio, la antología elaborada por un investigador es una propuesta razonada y necesita una justificación teórica. Es un trabajo didáctico que se sostiene por el peso de los argumentos presentados y por la estructura arquitectónica de los textos seleccionados.

J. S. ¿Cómo ves la idea de canon en la actualidad? Para muchos es una idea que debería cuestionarse pues resultaría autoritario plantear qué es lo que debe leerse y cómo debe ser leído. ¿Lo compartes? O por decirlo de otra manera: ¿cuál es la relación entre canon, tradición y experiencia de lectura?

L. Z. Esta pregunta presupone una definición de canon que está en desuso, aunque un crítico como Harold Bloom la ha puesto sobre la mesa nuevamente, con gran presencia mediática (en su famoso libro *El canon occidental*). No comparto esa definición de canon, pues presupone que la función del crítico es guiar a los lectores para tener acceso a los autores que el mismo crítico considera como excepcionales. Este criterio se apoya en lo que en cine se conoce como la *teoría de autor*, es decir, la teleología del creador como referencia suprema de valoración. Esta definición de canon (y de la función del *crítico*) es compartida por Gustavo García, Nelson Carro y Francisco Sánchez, en el caso de la crítica de cine en México.

Creo, en cambio, en la conveniencia de contar con un canon que sea producto de *argumentos explícitos* apoyados en definiciones precisas y en genealogías estéticas, lo cual permite señalar tendencias, similitudes y diferencias entre textos particulares. Este criterio, aunque señala tendencias, es casuístico, en el sentido de considerar a texto como un caso distinto de los demás. Esto significa que no todos los textos de un mismo autor son considerados como necesariamente valiosos por ser de ese autor, sino que cada texto es considerado como parte de una genealogía demostrable. Esta definición de canon (y de la función del *experto* o *investigador*) parece ser compartida por Jorge Ayala Blanco y Rafael Aviña, en el caso de la crítica de cine en México.

J. S. Para terminar, ¿cómo ves el lugar que ocupa actualmente la literatura en el espacio público? Frente a una cultura cada vez menos letrada y más visual, frente a otras formas de narrar la experiencia vital (como el cine o los medios masivos), y frente a las lógicas del mercado, ¿qué función puede esperarse que tenga la literatura en el futuro?

L. Z. La literatura tiene una naturaleza que, en esencia, es siempre la misma, y consiste, paradójicamente, en que difícilmente puede ser reducida a ninguna fórmula. Sin embargo, algo similar se puede decir de cualquier otra forma de arte.

Creo que la literatura seguirá teniendo la función que tienen todas las formas de arte. Mostrar formas de ver, de hablar, de escribir, de narrar, de imaginar. Pero su

especificidad, como la de cualquier otro medio, es insustituible. La literatura seguirá siendo una de las formas de comunicación humana más básicas y universales, precisamente por apoyarse en un trabajo radicalmente individual. El cine es un arte compartido. Nadie puede hacer una película individualmente. Pero es casi imposible escribir una novela en equipo.

La literatura seguirá siendo ese espacio donde la palabra es el elemento esencial de la expresión artística. Eso le da un carácter permanente y a la vez subversivo, irreverente, insumiso. La literatura es, como decía Blanchot, la patria de la lengua, y no reconoce ninguna otra identidad que las palabras.