



Marzy E. Schwartz

**París no siempre fue una fiesta...:
la política transnacional de la cultura en «La danza inmóvil» de Manuel Scorza**

La última novela de Manuel Scorza, *La danza inmóvil* (1983), yuxtapone el ámbito de una revolución andina a un mundo cosmopolita y urbano centrado en París. La novela se desvía de los temas relacionados con la histórica lucha campesina propios de su obra anterior, *La guerra silenciosa*¹, para pasar a tratar problemas urbanos e incorporar técnicas metaficticias. Al igual que la trama, que vacila entre los escenarios amazónico y parisino, los personajes oscilan en sus afectos y compromisos con la lucha revolucionaria y la cultura internacional que representa París. Scorza describe París como un polo de atracción para la producción cultural y la organización revolucionaria internacional. La complejidad intra e intertextual de *La danza inmóvil* se bifurca entre París y la selva andina, cuestionando la producción transnacional de la política y la cultura. En este capítulo propongo analizar la última obra de Scorza en el contexto de la imagen de París en la conciencia cultural latinoamericana y de la teoría sobre políticas de la producción de la cultura. Scorza ofrece una autocrítica transnacional de la novelística del tercer mundo dentro de la economía internacional. Se examinarán aquí tanto teorías críticas que coinciden con la escritura narrativa de Scorza (1970-1983) como debates y

crítica contemporáneos en los cuales La danza inmóvil entra fácilmente como ejemplo. La historia de París como capital literaria para intelectuales hispanoamericanos forma gran parte de la textura metacrítica de esta obra de Scorza. La danza inmóvil ataca el «Boom» por la comercialización del libro que benefició a las capitales europeas y norteamericanas a expensas de la evolución intelectual y cultural local de América Latina. Teóricos que responden a este fenómeno cultural de los años sesenta y setenta, tales como Hernán Vidal, Ángel Rama y Alfredo Chacón, se enfrentan en su ensayística con lo que Scorza satiriza en su novela. Varios críticos han actualizado la historia de esta época tan prolífica y reconocida, como María Eugenia Mudrovic y Alejandro Herrero-Olaizola. Sus estudios subrayan el esfuerzo transnacional en la producción de la cultura destacando los mecanismos tanto comerciales como políticos que produjeron el «Boom». Actualizar esta crítica invita a dialogar también con la historia intelectual de Pascale Casanova sobre lo que ella denomina «la república mundial de las letras» y con la crítica cultural de Nestor García Canclini sobre lo transnacional y lo híbrido en la cultura contemporánea. La danza inmóvil revela la redefinición por parte de Scorza de lo «local» como categoría demasiado restringida en un mercado literario y una economía política cada vez más globales². La danza inmóvil es un ejemplo de novela latinoamericana producida internacionalmente. Scorza revela el papel de París como parte de una red comercial de centros de publicación que se apropia de la narrativa latinoamericana. La novela satiriza con desdén la dependencia de los escritores con respecto a París, exponiendo sus mecanismos de control literario. La trama de la novela incluye la historia de su propia producción dentro de una metanarrativa innovadora que irónicamente critica la producción transnacional de una gran parte de la narrativa contemporánea latinoamericana.

La novela tiene una estructura contrapuntística con tres historias que alternan entre los capítulos y que tienen en París su referente imaginario común. El mundo editorial de París, introducido en la escena inicial de la novela, configura la primera de estas tres redes argumentales. La negociación entre un novelista peruano y un editor parisino, que tiene lugar en el célebre restaurante La Coupole, se prolonga fragmentariamente a lo largo de la novela y ofrece el marco de las otras historias³. La búsqueda de reconocimiento que el novelista latinoamericano lleva a cabo en París se alterna con capítulos que describen la huida del guerrillero Nicolás a través del Amazonas y una tercera historia en torno al apasionado romance entre el escritor peruano Santiago y Marie Claire. Estas tramas secundarias coinciden en parte con el marco general y dependen asimismo de él. En el romance, por ejemplo, Santiago resulta ser tanto un revolucionario como un escritor, y Marie Claire es la mujer que había acaparado su atención esa misma tarde en La Coupole. La escena en el restaurante da pie a la inclusión de la novela revolucionaria del protagonista escritor en los capítulos intercalados. Al mismo tiempo, el aburrimiento, la hipocresía y la humillante alienación de la escena del almuerzo llevan al escritor a imaginar que escribe una historia romántica sobre su amor por Marie Claire.

La escena inicial, marco continuado de la novela, ofrece una crítica

amarga, pero humorística, de la industria literaria internacional generada en torno a la ficción contemporánea latinoamericana. Un novelista peruano en París, desesperado por publicar, entra en La Coupole, un elegante restaurante lleno de turistas japoneses, políticos norteamericanos y científicos laureados de la Europa Oriental. Allí almuerza con el editor de Ediciones Universal y el director mexicano de su colección «Nuevo Mundo». La novela que espera poder venderles trata de un guerrillero peruano en el Amazonas que rememora su vida antes de sufrir una prolongada tortura. Cuando el director de la colección asocia despectivamente la novela del peruano con la novela regionalista de los años veinte, el escritor se pone a la defensiva diciendo: «En mi libro, hay personajes que narran la historia desde París» (Scorza, 17). La mención a París conecta su obra con la corriente urbana e internacional de la literatura latinoamericana y la distancia de los escenarios nacionalistas locales. La autorreflexividad de la novela sitúa conflictivamente al personaje autobiográfico como parte de una economía cultural transnacional que se vale de la ficción latinoamericana como bien de consumo.

El deseo, o la búsqueda romántica de un ideal, gobierna las tres tramas entrelazadas de la novela. Los episodios sensuales y eróticos de Nicolás y Santiago en sus respectivas búsquedas de libertad y amantes parisinas, corren en paralelo a la búsqueda editorial del escritor. La sensualidad y el suspenso de la huida de Nicolás a través del Amazonas y la aventura amorosa de Santiago con Marie Claire ensombrecen y sobrepasan la escena-marco, que desaparece provisionalmente de la obra. Sin embargo, el punto de referencia para el deseo amoroso en los tres subargumentos es París, sus cafés, su vida artística y sus hermosas mujeres. Los nombres de los restaurantes, bares y cafés, en el primer capítulo, asocian inmediatamente el deseo erótico con los signos institucionalizados (normalmente franceses) del placer sensual: Las Delicias, Le Rendez Vous, L'Etoile d'Or. La Coupole, por lo tanto, es el lugar culminante, la altura máxima de París que emplaza al escritor en el umbral del éxito editorial y amoroso. Allí puede negociarse un contrato, y allí también le saludarán las más hermosas mujeres. Santiago y Marie Claire sienten (en la fantasía del escritor) que París es el único lugar donde uno puede experimentar «el encanto de lo inesperado», la «danza inmóvil» donde un cuadro del Louvre cobra vida momentáneamente (168)⁴. Casi a su alcance, París promete satisfacer una vez más todos los deseos, pero la ciudad sólo lo engaña. La ironía del marco de La danza inmóvil se encuentra en la distancia crítica, hábilmente mantenida, que logra seducir a los personajes y al lector con las trampas idealizadas de París, mientras que al mismo tiempo revela los mecanismos hipócritas de la ciudad en la conciencia hispanoamericana. Los subargumentos andino y parisino llegan a su fin fatalmente circunscritos dentro del marco inicial. Finalmente, el flashback de Nicolás termina y el personaje es capturado y atado a un árbol donde será devorado por las hormigas. Santiago decide, dentro de su fantasía, abandonar a la lucha revolucionaria para quedarse con Marie Claire. Pero sus ilusiones se ven frustradas cuando la descubre en una orgía de artistas parisinos, entre los que se encuentra un amigo peruano. Los capítulos finales de la novela siguen estos desenlaces dramáticos y regresan a la escena del almuerzo en La Coupole. La fascinación de Scorza

por los sueños y la fantasía juega un papel importante a la hora de concluir la metaficción, ya que subvierte la industria capitalista de la novela. La utilización de la fantasía en el discurso novelístico de Scorza, como Mable Moraña afirma, coparticipa en transmitir el mensaje crítico ideológico. La fantasía funciona como «un principio organizador, apriorístico, que altera la percepción del mundo... [que] desrealiza el significado final de las acciones y las provee de un sentido poético alegorizante» (180, 182)⁵. La danza inmóvil presenta dos conclusiones alternativas que conectan la aventura amorosa que ocurrió sólo en la imaginación del escritor, lo que Scorza llama «un sueño soñado» (Forgues, Palabra viva, 188), con el escenario «real» de las negociaciones editoriales en París. En ambas versiones, Marie Claire se acerca a su mesa, en una versión como la hija del editor, en la otra como su agente de prensa. Las dos Marie Claire quieren conocer a Santiago, en primer lugar porque han leído sus libros, pero también porque lo reconocen y recuerdan su aventura imaginada. Santiago no perdonará a Marie Claire el dolor de «la pasión inmemorial que me había consumido mientras ella cruzaba por entre las mesas, por entre todas las mesas de todos los restaurantes del mundo» (236). En ambos casos, el escritor se resiste a ser reconocido, negando que sea el Santiago de ninguna de las historias que ella asocia con él. Santiago abruptamente sale del restaurante, rehusando asociar su personalidad con cualquiera de estas ficciones. Se siente herido por su propio cuento imaginario y detesta el mundo editorial parisino que lo provocó.

El narrador de *La danza inmóvil* critica la París que es vista como un ideal estético por cierta clase y por las normas culturales en Latinoamérica. Sin embargo, se resigna a la realidad del poder de París para manipular e influir elementos significantes en la formación del canon literario. De hecho, en su búsqueda de un contrato editorial para su novela en París, llega a aceptar los mismos factores de poder que destaca. Scorza publica su novela en Barcelona, implicándose en los mismos mecanismos culturales que denuncia en su obra. *La danza inmóvil* irónicamente ilustra el potencial de París como una presencia ubicua, como espacio representativo de la cultura occidental, en la concepción cultural latinoamericana de la estética adoptada por gran parte de las élites urbanas. No es sólo la literatura francesa lo que designa la novela, sino París como axis mundi de la cultura elitista. Para Scorza, el Louvre, la Bibliothèque Nationale, la música clásica europea, las etiquetas de los vinos, la cocina francesa y la arquitectura funcionan como signos de dicha cultura. París es el lugar de encuentro de los revolucionarios, los intelectuales izquierdistas, los artistas expatriados, así como el depósito de las formas canónicas del arte⁶.

El argumento de *La danza inmóvil* sigue un itinerario cultural turístico con paradas en La Coupole, el Jardin du Luxembourg y el Louvre precisamente para quitarle a la ciudad su vigor simbólico. Desviste los iconos culturales de la ciudad y revela ritos vacíos. García Canclini menciona el Louvre en su discusión sobre instituciones artísticas hegemónicas que sirven de símbolos de «tradiciones» y «territorios» que la cultura moderna cuestiona. El Louvre, como otros dominios de la «alta» cultura, constituye «un programa iconográfico que dramatiza ritualmente el

triumfo de la civilización francesa, la consagra como heredera de los valores de la humanidad» (García Canclini, *Culturas híbridas*, 45). En *La danza inmóvil* Scorza se molesta menos por criticar las instituciones culturales francesas que por revelar la valorización latinoamericana de éstas. Scorza confronta esa semiotización de Francia para consumo externo con una novela sobre artistas itinerantes y revolucionarios que «producen fuera de sus países y descontextualizan los objetos» (García Canclini, *Culturas híbridas*, 48).

El París y el Amazonas representados en *La danza inmóvil* superponen una concentración mítica de significados y referencias sobre las realidades geográficas concretas y las contribuciones de una cultura. Ángel Rama se refiere a estos elementos como los deseos posibles de una cultura, «condensaciones de sus energías deseantes acerca del mundo» (*La ciudad letrada*, 77). Desde un punto de vista semiótico, los lugares evocados en el texto de Scorza desatan un complejo de signos y significados, algunos de los cuales se originan en la realidad histórica, mientras que otros dependen de la conciencia cultural de América Latina. Moraña estudia detalladamente la persistencia complementaria en los textos de Scorza «del mito y lo fantástico en simbiosis permanente con la historia y la experiencia cotidiana» (179). Los «escenarios» de Scorza participan de dos niveles de escritura que él mismo identifica como «histórico real» y «mitológico»:

un nivel histórico real, que ha sido ratificado siempre por quienes han ido al lugar, con personajes reales que están vivos; y hay también un nivel mitológico, fantástico, que exige sin embargo una aclaración: no utilizo el Mito como un escape de la realidad, sino como una aclaración de la realidad.

(Forgues, *Palabra Viva I*, 81)

Para Scorza, tanto el escenario andino como el europeo funcionan a varios niveles míticos. París ocupa una fantasía romántica y nostálgica que evoca asimismo las realidades comerciales del mundo editorial. Las escenas del Amazonas funcionan como ilustraciones de un exótico y turístico libro de viajes, junto a temas de carácter político, como la huida de los prisioneros o la organización de movimientos revolucionarios. La novela de Scorza documenta al nivel de la ficción el cambio de imagen y papel de París, de capital de la inspiración literaria de los escritores a centro de legitimación cultural y éxito comercial. Aunque en los cinco tomos de *La guerra silenciosa* predominan escenas locales andinas de la lucha revolucionaria campesina, en *La danza inmóvil* Scorza experimenta con una narrativa que incorpora y problematiza la hegemonía de París y las capitales europeas en la producción cultural latinoamericana. *La danza inmóvil* desenmascara París al exponer su control sobre la creación literaria. Scorza intercala en su discurso narrativo signos intertextuales del papel mediador y multifacético de París en la cultura latinoamericana. La novela considera y cuestiona su propia creación, producción, legitimación y distribución.

La obra de Scorza ridiculiza la concepción de París que ha prevalecido en la conciencia cultural latinoamericana desde su independencia de España. Al salir de una experiencia colonial, los latinoamericanos transfirieron sus modelos y normas culturales de España a Francia, y adoptaron París como la cita por excelencia para el enriquecimiento personal. Los latinoamericanos han idealizado París como un refugio estético e intelectual. Escritores modernistas como Darío y Gómez Carrillo a comienzos del siglo XX se convirtieron en cronistas de un París lleno de atractivo erótico y voluptuosa frivolidad⁷. Las generaciones siguientes, en cambio, produjeron narrativas como *Raucho* de Ricardo Güiraldes y *Pobre gente de París* de Sebastián Salazar Bondy, que revelan la desilusión y la pobreza del mito del París modernista. La danza inmóvil confronta todas estas historias y reduce París a una empresa comercial contemporánea. París se ha convertido en uno de los determinantes esenciales del canon o «lista» de obras aceptadas e incluidas en la cultura hegemónica, como uno de los primeros pasos necesarios hacia el reconocimiento internacional⁸. Desde el «Boom» literario de los años sesenta, París y varias capitales europeas han patrocinado, traducido, publicado, comercializado y distribuido la narrativa hispanoamericana. Tanto al nivel de la trama, como de la estructura y el discurso, *La danza inmóvil* critica este control que París ha venido ejerciendo en las sensibilidades estéticas y en las estrategias publicitarias.

El «Boom» comercial de la ficción latinoamericana en los años sesenta y setenta funciona como trasfondo económico y cultural de la novela de Scorza. Hernán Vidal identifica al «Boom» como el auge de la orientación consumista en que el libro latinoamericano se convierte en «mercancía de distribución y consumo masivos, sometido a sistemas de propaganda, promoción y comercialización similares a los del cine, la televisión, la ropa de moda y los aparatos de uso casero» (67). La historia del «Boom» revela una compleja red transnacional que incluye París, Barcelona y otras capitales del mundo editorial como coproductoras de un nuevo mercado internacional⁹. Con esta comercialización transnacional la cultura latinoamericana se arriesga al peligro del aislamiento en las corrientes norteamericanas y europeas, a la pérdida de contacto con las condiciones locales. Vidal también critica las contradicciones entre la supuesta ideología izquierdista de muchos de los autores de la generación del «Boom» y el sistema capitalista que asegura su éxito. Estos autores «intentan una crítica autosindicada como revolucionaria contra los efectos de la dependencia que les dieran prominencia histórica» (Vidal, 67).

Aunque *La danza inmóvil* parecería despreciar este fenómeno literario de carácter comercial y apoyar las críticas de Vidal, la actitud de Scorza es ambivalente. El hecho de que Scorza publicara su última novela en Barcelona es sólo una muestra irónica más de su autocrítica. A pesar de la obvia apropiación que el llamado primer mundo ha llevado a cabo sobre la cultura latinoamericana como un «otro» exótico, Scorza reconoció esta nueva audiencia en expansión como el «primer territorio verdaderamente libre de América». Aludiendo a los escritores de su generación, afirma

que:

hemos creado una instancia pública, superior al poder de información de una prensa minada por la burguesía: porque nosotros, los

escritores, todos juntos, tenemos millones de lectores, una especie de gran plaza pública donde discutir.

(Campra, 178)

Para Scorza, la literatura que adquiere las dimensiones de la plaza pública tiene una responsabilidad ideológica adicional. A finales de los años cincuenta, Scorza empezó su propia empresa editorial llamada Populibros que produjo ediciones masivas económicas de novelas que se vendían en las ferias literarias callejeras. El proyecto de Scorza casi coincidió históricamente con el «Boom» internacional, y lo contesta en un esfuerzo anticomercial que puso a disposición de los lectores locales ediciones accesibles¹⁰.

La danza inmóvil ejemplifica las consecuencias populares e internacionales del «Boom», así como el escrutinio de la producción cultural en que el propio Scorza participa, si bien críticamente. Es evidente que una parte importante de la narrativa latinoamericana todavía busca reconocimiento en París tanto a nivel del canon intercontinental como interamericano. El crítico y editor peruano Abelardo Oquendo se refiere a la estancia en París como «el servicio militar obligatorio del intelectual»¹¹. Un crítico y antólogo uruguayo residente en París se refiere al francés como «lengua vehicular» y a París como el puente que permite a los escritores empezar a publicar y seguir haciéndolo en otras lenguas dentro de Europa¹². El contacto con Europa, y preferiblemente con París, es pues reconocido, recomendado y a veces incluso exigido para tener éxito literario.

Las conexiones comerciales con el mundo editorial europeo no son sólo esenciales para publicar internacionalmente, sino también para establecer la reputación del escritor en su país de origen. David Lagmanovich ha dividido a los escritores argentinos en dos territorios distintos: Buenos Aires y «el interior» (las provincias). En su crítica del control de la capital y el mundo editorial internacional, Lagmanovich afirma que los escritores de las provincias no llegan en convertirse en «autores argentinos» hasta que publican en Europea¹³. París como capital literaria legitima la literatura latinoamericana, asignándole un valor nuevo a través de las instituciones intelectuales y culturales de la ciudad. París ayuda a transformar la narrativa latinoamericana en un bien de consumo, poniéndola a la venta y distribuyéndola como una mercancía europea apropiada, cuyo valor depende de operaciones internacionales y cuyo canon es en gran parte determinado por éstas (Appadurai)¹⁴. Los textos que participan de esta apropiación aprueban la hegemonía cultural europea que controla su distribución.

En aquellas narrativas, como la de Scorza, que surgen de este proceso transnacional e intercultural, las fronteras entre los mundos parisino y latinoamericano se difuminan a menudo. La danza inmóvil revela la conflictiva negociación de la identidad latinoamericana, dentro de un mercado cultural europeizante. La novela incluye la historia de su propia transformación en un bien de consumo cultural, incorporando las negociaciones legales, la propaganda de los medios masivos, y las

relaciones públicas literarias como irónicos efectos metaproductivos. La incorporación de París en su papel editorial y configurador del canon dentro de la textura de la novela constituye un elaborado ejemplo de los resultados temáticos y discursivos de esta producción literaria intercultural¹⁵.

Los dos mundos empiezan a interrelacionarse en la novela de Scorza, más allá de la inclusión de París como tema y estructura. Los signos que suelen indicar un mundo aparecen en otro. Las calles, los nombres, las comidas, las referencias indígenas frente a las europeas y el léxico se entremezclan, sirviendo como shifters o puntos de contacto intercultural. Aunque en un principio *La danza inmóvil* parece establecer ámbitos claramente separados (la huida del guerrillero por el Amazonas y el escritor en París) con el tiempo los personajes del Amazonas recuerden sus aventuras románticas en París, y la identidad de Santiago como un revolucionario indeciso se entrecruza con la del escritor en la capital francesa. Los ríos son a menudo el signo conductor (o de transición) en la rica textura del discurso, efectivos y sutiles dispositivos transportadores que pertenecen por igual a las zonas parisina y amazónica de la historia. Hacia el final de la novela, un capítulo termina con Santiago inclinado sobre la barandilla de uno de los puentes que cruzan el Sena, considerando la posibilidad del suicidio: «miró otra vez las aguas sucias del Sena...» (220). El capítulo siguiente comienza con Nicolás que «siente amor por el río, acaricia el lomo de aguas pardas, el poderoso flanco del río por donde su balsa desciende victoriosa» (221). Una calle de París, la rue du Comandant Gibau, adquiere una doble significación al hacer referencia al ejército (evoca títulos militares familiares a los rebeldes peruanos) y a la historia francesa. Marie Claire es otro signo dividido que simultáneamente identifica un personaje de las escenas parisinas y el título de la revista francesa de la que hablan los soldados en el Amazonas. En lugar de territorios discursivos distintos y polarizados, los signos reflejan las fronteras fluidas y coincidentes en las circunstancias de su producción.

Al examinar el canon literario latinoamericano, Sara Castro-Klarén nos recuerda que «el asunto del canon no sólo se trata de una cuestión de interpretación sino también de un espacio de lucha ideológica» (3). *La danza inmóvil* presenta un complejo escenario para el juego de rivalidades políticas, eróticas, estéticas y textuales. Se trata de la primera novela «urbana» de Scorza, «una reflexión sobre el arte y la nación» (Forgues, *Palabra viva I*, 88). Su híbrido género neindigenista pone en relación la lucha socio-política local y el sentimentalismo cosmopolita internacional. Como *La danza inmóvil* es una novela sobre el conflictivo deseo personal y político, el espacio textual que acoge este encuentro urbano/indigenista está lleno de tensiones¹⁶.

En el capítulo titulado «Francesca entre los lagartos», por ejemplo, Nicolás recuerda a Francesca, su amante en París (cuyo nombre es una variación de «francesa»), en medio de su huida por el Amazonas. El breve capítulo es decorado con la flora y la fauna del Amazonas: nombres de árboles (tangana, shapaja) y pájaros, comidas (mate, yuca), descripciones del calor de la selva y de la sed de su víctima. Las memorias sensuales de Francesca se enlazan a través de esta conmovedora escena en la que el

héroe se encuentra al borde de la muerte. Nicolás trata de retener la memoria de una noche con Francesca en París mientras bebían Sancerre, escuchaban a Mozart y él la desnudaba:

El trató de no ver la blusa demasiado entreabierta, el comienzo de los senos, las aguas empedradas de lagartos blancos hasta seis miden estas bestias, cientos de lagartos rayan el agua...

(170)

El discurso sincroniza, en la misma frase, el romance parisino con el peligro amazónico. Nicolás trata de oponer resistencia a la seducción de Francesca al considerar:

lo importante que, según Lenin, es sustituir el parlamentarismo verbal y corrupto de la burguesía por organismos inventados por la Comuna, donde la libertad de opinión y la discusión no degeneren en engaño, pero el aliento de Francesca le quemó la nuca de la burguesía, el cuello del parlamentarismo venal y corrupto, la piel tibia de los organismos inventados por la Comuna, la catarata negra de los cabellos de Lenin y supo que no podría seguir viviendo sin lanzarse a ese precipicio.

(171-172)

Los signos de estímulos sensuales abarcan todos los ámbitos textuales de la novela: el deseo erótico, la lucha política y la producción e identificación culturales. El precipicio es simultáneamente el espacio al borde de la seducción amorosa, entre la vida y la muerte en la selva y finalmente el puente decisivo entre el compromiso personal y político. El almuerzo editorial en *La Coupole*, degradante y humillante para el escritor, ofrece el marco dentro del cual los diferentes niveles textuales luchan por un espacio imaginado, escrito y publicado. Las pasiones de la libertad individual y las causas colectivas entran en conflicto, compitiendo por capítulos, excediéndose el uno al otro en imágenes sensuales, peligro y suspenso. Ninguno de ellos triunfa, ya que ni las causas políticas ni el romance individual pueden llegar a sobreponerse a la comercialización verbal de la capital literaria europea. En esta novela Scorza critica el «Boom», y más específicamente, los literatos «que han convertido a París en un eje central y motivador de su labor artística y observan a América desde *La Coupole*, de *le Jardin de Plantes...*» (Gutiérrez, 38). De la misma forma en que ataca a aquéllos que considera falsos intelectuales, Scorza critica el París que perpetúa esta trampa ilusoria. La danza inmóvil vacía a París de sus contenidos culturales idealizados:

[...] salgo a la calle: vacía; recorro el Boulevard: vacío; paso las tardes en la Biblioteca Nacional: vacía; me embriago en *L'Etoile d'Or*: vacía... bebo vino en la *Taverne de Henri IV*: vacía... cruzo

semanas vacías y por el día vacío tambaleándome deambulo hacia la noche vacía de París vacío.

(215)

Repentinamente París abandona a sus personajes. El envolvente mundo en el que creían se convierte así en un frío lugar turístico en el que sólo temporalmente llegan a disfrutar de momentos engañosos. El lugar de encuentro para los revolucionarios de todo el mundo parece disuelto, y la aventura amorosa desilusiona a Santiago. Éste proyecta abandonar la causa y la novela termina sin una conclusión clara. La ciudad de la seducción no puede salvar a Nicolás de su tortura, ni puede dar una respuesta a las confusas búsquedas de Santiago. Es París precisamente el espacio que lleva al personaje a intercambiar sus ideales revolucionarios por fantasías románticas, que son a su vez abruptamente frustradas por la burocracia literaria de la ciudad. Lo único que queda son los restos erráticos de ilusiones perdidas. La ciudad nunca llega a ponerse a la altura de los sueños de los personajes. La yuxtaposición del Amazonas, y la revelación del lado descorazonador de París, deja al descubierto la capital literaria como una red de control institucional¹⁷.

La danza inmóvil intenta reequilibrar el lugar del espacio urbano tan privilegiado en la novela del «Boom», lo que Vidal llama la «polarización» y el «desbalance espacial» (87) de esa generación literaria. Scorza afirma que se propone dismantelar la novela urbana burguesa, con el propósito de resistirse a las brutales limitaciones de la ciudad y a su control hegemónico de la producción cultural:

Yo pienso que la novela urbana es la muerte de la novela, porque en la novela urbana la urbe va a concentrarse luego en reglamentaciones tan estrictas que ya no dejan lugar a nada.

(citado en Escajadillo, 61)

Para romper con este espacio estrictamente regulado, Scorza incorpora el mito, los sueños y las fantasías imaginativas que habitan este espacio discursivo urbano. Hace que sus personajes participen en una pluralidad de niveles ontológicos que conviven en el texto.

García Canclini declara que:

[a]nalizar el arte ya no es analizar sólo obras, sino las condiciones textuales y extra textuales, estéticas y sociales, en que la interacción entre miembros del campo engendra y renueva el sentido.

(Culturas híbridas, 143)

La danza inmóvil es parte de un fenómeno cultural que cruza las fronteras de las instituciones, los países, los lenguajes y las tradiciones para cuestionar su producción misma. Hugo Neira ha caracterizado los textos de Scorza como «interfaces culturales» entre dos culturas distantes, una que inspira y la otra que produce¹⁸. Esta producción cultural es un proceso colaborador y supone un amplio reparto de lugares y actantes. La estratégica y contagiosa interpretación de los medios masivos y editoriales que lanzaron el «Boom» ha seguido coordinando desde entonces una parte importante de la producción narrativa latinoamericana. Las estrategias metaproductivas de Scorza documentan, y simultáneamente critican con ironía, los mecanismos transnacionales de la cultura. La novela de Scorza problematiza la visión idealizada del escritor bohemio y romántico, reemplazado ahora por la nueva realidad sociológica en el mercado literario: el escritor «profesional» que no es sólo creador sino también productor de su obra¹⁹. La danza inmóvil degrada el París bohemio, convirtiendo el escenario romantizado en un centro comercial para las negociaciones literarias. La transformación de la narrativa latinoamericana en un bien de consumo, tanto si uno la detesta, la resiste o la ridiculiza, es tan real que es incluso «ficcionalizada». La metaproductividad en esta novela desenmascara la difícil identidad de un protagonista que se afana por ser escritor, reflejando su desesperada búsqueda del paraíso perdido parisino. Nicolás, Santiago y Scorza son transformados en piezas variables del proceso transnacional de la producción literaria. La dependencia de París se convierte en un paso política y culturalmente comprometedor en su danza hacia la definición artística y profesional. El deseo es ahora una negociación, como lo es el canon con todas sus proposiciones y alternativas. En La danza inmóvil se inscriben así una larga serie de deseos negociadores: el deseo de escribir, de publicar, de ser latinoamericano, de ser reconocido en el extranjero, y de reconciliar las condiciones conflictivas de los estímulos culturales internacionales con un pasado hegemónico idealizado.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

