

preocupaciones literarias y sociológicas. Lo que parece demostrado, sin embargo, de acuerdo a la segunda parte de este estudio, es que Borges no fue totalmente ajeno a este proceso.

*Purdue University*

SILVIA G. DAPÍA

MARCY SCHWARTZ. *Writing Paris: Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*. Nueva York: State University of New York Press, 1999.

En su estudio de la narrativa hispanoamericana que tiene lugar en París, Marcy Schwartz se enfoca no en la ciudad misma, sino en la manera en que ésta se representa en la literatura. Señala que en el siglo XIX y durante buena parte del siglo XX, para los países hispanoamericanos, Francia reemplazó a la decrepita madre patria como modelo de la modernidad (un gran número de capitales latinoamericanas emularon las reformas urbanísticas de Haussmann) y de la libertad política e intelectual. En el primer capítulo, Schwartz traza el desarrollo de esta imagen en las letras hispanoamericanas que van desde Sarmiento hasta los modernistas, quienes pusieron las notas de libertad artística y sensual, y los novelistas de la primera mitad del siglo XX, que insistieron en el peligro que supone tanta libertad (Güraldes y Salazar Bondy, entre otros). Schwartz argumenta que en todos estos textos se encuentra un conflicto entre la dependencia y el deseo de autonomía que seguirá siendo importante en las obras más recientes en las que enfoca su estudio. Este esfuerzo por definir la identidad cultural en una situación poscolonial es, según lo ve ella, el rasgo más significativo de la narrativa hispanoamericana centrada en París.

Para Schwartz, en la segunda mitad del siglo XX, una época de “increasingly global interactions, this Latin American intellectual and artistic relationship with Paris is a vital compound of New World cultural identification” (10). Los capítulos que constituyen el grueso de este trabajo analizan las permutaciones del tema de identidad nacional en relación a París en obras de Julio Cortázar, Manuel Scorza, Alfredo Bryce Echenique y Luisa Futoransky.

En el capítulo dedicado a Cortázar, se limita Schwartz a una discusión de los cuentos situados en París: “Axolotl,” “Manuscrito hallado en un bolsillo,” “El otro cielo,” “El perseguidor” y “Cuello de gatito negro.” Lo que le interesa aquí es el uso de un espacio intersticial o transicional—las ventanas, las arcadas, los metros, los puentes, las autopistas—para crear personajes que vacilan entre identidades opuestas. La ciudad representa la hegemonía política y cultural europea (el Otro sociopolítico), pero también facilita el acceso a experiencias que ofrecen la posibilidad de ampliar las fronteras de la consciencia (el Otro metafísico). Schwartz sugiere que la referencia más importante aquí no es el surrealismo (como en *Rayuela*) sino *Le Spleen de Paris*, donde Baudelaire utiliza las yuxtaposiciones raras que forman parte de la vida metropolitana para crear este tipo de hiperconsciencia.

En el mejor capítulo del trabajo se analiza *La danza inmóvil* de Manuel Scorza. Incluye una comparación con *El libro de Manuel* de Cortázar. Scorza explora el papel de París como nexo de la política revolucionaria y el mundo editorial. Sugiere que el ideólogo y el escritor

del Tercer Mundo se han vendido los dos al sistema —la cultura consumista de los países desarrollados— que convierte en productos de base sus convicciones y sus obras. En este cuadro se reduce la política a un gesto y la literatura a un producto. El novelista ficticio de *La danza inmóvil* vende no sólo su libro sino también su país, utilizando el Amazonas como escenario exótico para atraer al lector europeo, como antes se había presentado París para el consumo latinoamericano. Este fenómeno suscita bastante ambivalencia por parte de Scorza. Schwartz señala que “Cultural commodification corrupts aesthetics, degrades emotions and empties the icons of national or regional identification of their meaning. On the other hand, it also boosts distribution, promotes translations and encourages the trafficking of new objects that redefine the politics of the local and the global” (83-84). Como Cortázar, Scorza trata de evitar la reificación de la experiencia literaria enfatizando el proceso en vez del producto. *La danza inmóvil* y *El libro de Manuel* “propose alternative, revolutionary books that show their seams ... and thereby divulge the process of their own emergence as cultural objects” (78).

Preocupaciones similares informan el díptico de Alfredo Bryce Echenique constituido por *La vida exagerada de Martín Romaña* y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. En otro capítulo interesante, Schwartz analiza la “postcolonial identity crisis” (113) padecida por el protagonista de las dos novelas, crisis provocada por la confusión de fronteras lingüísticas, culturales y sociales. Martín Romaña, narrador y protagonista, produce un lenguaje híbrido que comunica su sentido de dislocación; usa peruanismos para describir situaciones francesas y deforma el francés creando neologismos en español (“un loco marcelprousteo”, 100). Su búsqueda de identidad se guía por las asociaciones que París evoca con frecuencia (Schwartz cita las obras de Proust y de Hemingway como subtextos importantes). En fallidos esfuerzos por compenetrarse con la ciudad, Martín trata de conformarse a las expectativas francesas (1968) del intelectual, adhiriéndose a las causas de mayo de 1968, y después, en una *volte face* reveladora, empeñándose en penetrar en los rangos de la alta burguesía a la que pertenece Octavia de Cádiz. Schwartz argumenta que esta insistencia en hacer papeles, el uso de un lenguaje inestable e híbrido, la incapacidad de definirse, en fin el fracaso total del protagonista, son parte del dilema poscolonial, que es foco de estas dos novelas situadas en París.

El último capítulo de este trabajo es una examinación de dos novelas de Luisa Futoranksy: *Son cuentos chinos* y *De Pe a Pa: De Pekín a París*. La primera novela tiene lugar en Pekín; aquí París sirve a la protagonista como punto de referencia por todo lo que se asocia con la cultura occidental; representa lo familiar aunque Laura, la protagonista, nunca ha estado allí. En la segunda novela, Laura sí ha llegado, pero en vez de encontrarse en esta capital de la cultura, se siente más perdida que nunca. Sus esfuerzos por establecer alguna conexión con la escena literaria fracasan, y se ve reducida al turismo intelectual; visita cafés con famosas tertulias pero no forma parte de ellas. Se empeña en asimilar todas las tonalidades de la cultura francesa, sin mucho éxito. El diario que escribe contribuye a este esfuerzo de compenetrarse con la ciudad. Es un pastiche formado de citas de la ciudad misma: los nombres de las calles, anuncios en las tiendas, inscripciones en los cementerios. En la tentativa de conocer París a fondo, Laura también incluye las posibilidades eróticas del espacio urbano.

Uno de los temas más repetidos en la literatura de París es el trasunto de la mujer y la ciudad, vistas una y otra como objetos del placer masculino. Al invertir el tema —escribe Schwartz— creando *una* protagonista que busca su propio placer en la ciudad, Futoranksy ofrece una crítica implícita del sesgo masculino visible en la mayor parte de la literatura relacionada con París. Así que “[Futoranksy’s] revisionist Paris will license women’s sexual empowerment and social liberties” (120). Schwartz menciona la idea varias veces, pero no la apoya con detalles concretos. ¿Tiene Laura tantas aventuras eróticas? ¿Desempeña un papel activo, incluso agresivo, en el campo sexual? Para probar su argumento, Schwartz necesita referirse a estos puntos, pero no lo hace. Menciona a un solo amante y a éste en otro contexto. Pasa lo mismo con el uso del pastiche en la novela. Schwartz insiste en que el pastiche es importante porque ofrece “a gendered critique of urban material structures” (132), y cita a varios escritores sobre el efecto del pastiche en general, pero nunca muestra de qué manera el diario de *esta* protagonista socava las bases de la autoridad.

Esta tendencia a basarse en citas teóricas o críticas sin examinarlas y sin analizar cómo se relacionan con la obra en cuestión es uno de los fallos más notables de *Writing Paris*. Schwartz tiende a sugerir ideas sin desarrollarlas, y, como en general evita lo concreto a favor de la abstracción, sus argumentos muchas veces no llegan a convencer.

Para agravar la situación, Schwartz escribe una prosa que está plagada de errores de sintaxis —modificantes de referencia dudosa, antecedentes ambiguos, estructuras no paralelas— que confunden el sentido. Por ejemplo: *Octavia de Cádiz* “expands on this cultural and linguistic mapping to ridicule social class consciousness and its relativity” (90). ¿Quiere decir la relatividad de las clases sociales o de la conciencia de clase? ¿Está ridiculizada también esta relatividad? O bien, otro ejemplo: “The novel deflates Paris’s illusions for Latin Americans...” (127). Querrá decir las ilusiones sobre París que se hacen los latinoamericanos. ¿Por qué no lo dice? Estos descuidos irritan y muchas veces confunden. Me di cuenta incluso de que, al leer el libro, estaba marcando los pasajes bien escritos.

Los dos capítulos más convincentes de *Writing Paris* —dedicados a Scorza y a Bryce Echenique— son aquéllos en los que Schwartz apoya sus teorías con detalles concretos que les dan cuerpo y sentido. En general, ha hecho un buen trabajo de investigación. Lo que dice sobre los cuentos de Cortázar es algo visto ya, pero hay mucho que no lo es. El tema de París en la literatura hispanoamericana es tan complejo que requiere varios estudios. Es una lástima que en éste Schwartz no haya escrito con el cuidado debido a sus investigaciones y su inteligencia.