

LUANA BERMÚDEZ, BELINDA PALACIOS

NUEVOS ACERCAMIENTOS
A LA LITERATURA HISPÁNICA
SOBRE LA PANDEMIA DE COVID-19

VISOR LIBROS

COMITÉ ASESOR:

Carlos Alvar
 José Manuel Blecua
 Luis Alberto de Cuenca
 José María Díez Borque
 Pura Fernández
 Teodosio Fernández
 Víctor García de la Concha
 Luis García Montero
 Araceli Iravedra
 José-Carlos Mainer
 Remedios Sánchez García
 Darío Villanueva

La publicación de este libro ha sido posible gracias al Département des Langues et Littératures romanes de la Universidad de Ginebra, y a la Société académique de Genève (SACAD).

© Cubierta: Diego Jordán
 © Los autores, 2024
 © Visor Libros
 Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid
 www.visor-libros.com

ISBN: 978-84-9895-274-2
 Depósito Legal: M-13940-2024
 Impreso en España - Printed in Spain
 Gráficas Muriel. C/ Investigación, n.º 9. P. I. Los Olivos - 28906 Getafe (Madrid)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (<http://www.conlicencia.com>; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

ÍNDICE

LUANA BERMÚDEZ, BELINDA PALACIOS: Prefacio	9
MONTserrat CAMPS GASET: La pandemia en la literatura: algunos ejemplos recientes	15
José ROMERA CASTILLO: Pandemias, COVID-19, literatura y teatro ...	33
JULIA NAWROT: La imagen de la pandemia de COVID-19 en el teatro español	55
LUANA BERMÚDEZ: Ciudades enfermas: la representación de los espacios en el teatro español sobre el COVID-19	69
ANDREA PUCHMÜLLER: Las voces del aislamiento. Nostalgia y ausencia en poemas sobre el COVID-19	99
CHRISTINE PÉRÈS: <i>Volver a dónde</i> de Antonio Muñoz Molina (2021): una memoria sensorial de la pandemia	121
JUSTYNA ZIARKOWSKA: Dos novelas de la pandemia: <i>Volver a dónde</i> de Antonio Muñoz Molina y <i>Parte de mí</i> de Marta Sanz. Las variantes de la literatura de la crisis	143
SEBASTIAN IMOBERDORF: Pandemia transatlántica. Miradas literarias cruzadas y apocalípticas sobre COVID-19	159
ENTREVISTA A EDMUNDO PAZ SOLDÁN: «Lo que hizo la pandemia de COVID-19 fue mostrarnos nuestras tremendas grietas y nuestra incapacidad para armar pactos»	179
SOFÍA REBATA DELGADO: La dramaturgia del encierro: procesos y creaciones de dramaturgos jóvenes durante pandemia de la COVID-19 en Lima	187

**Entrevista a Edmundo Paz Soldán¹:
«Lo que hizo la pandemia
de COVID-19 fue mostrarnos nuestras
tremendas grietas y nuestra incapacidad
para armar pactos»**

**A) GENERALIDADES: EL APOCALIPSIS Y LA LITERATURA
APOCALÍPTICA**

1. Sebastian Imoberdorf (SI): *¿Cree que su obra puede ser considerada apocalíptica? Si es el caso, ¿cuáles son las razones de escribir literatura sobre el fin del mundo?*

Edmundo Paz Soldán (EPS): Diría que después de mi primer libro de 1990, creo que hay diferentes etapas en mi escritura. Y sí, la última etapa, la de los últimos 10 años, podría ser considerada apocalíptica. Siempre me interesó la cuestión político-social. El caos que ocurre, por ejemplo, cuando hay una hiperinflación en *Río fugitivo* que se ambienta en los años 90 o también el que tiene que ver con las protestas sociales en las calles o con hackers en *El delirio de Turing*. Pero si bien esos libros tenían mucha preocupación por lo social y lo político, no los considero apocalípticos, porque no había una sensación de fin del mundo ni tampoco otro elemento fundamental de estas narrativas que es lo religioso. Creo que eso aparece en mi última etapa y tiene que ver también con ciertos cambios personales. En 2008 coedité una

¹ Algunas de las preguntas han sido elaboradas en el marco del curso «Apocalipsis ahora. Esbozos de un mundo en crisis en la narrativa hispana actual», Université de Fribourg, semestre de primavera de 2022.

antología titulada *Bolaño salvaje* y escribí el prólogo «Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis». Eso creo que despertó mi interés por lo apocalíptico porque ahí, al preparar esa edición, me fascinó la lectura de *2666* y parte del prólogo tenía que ver con dicha obra como una especie de narración de un apocalipsis contemporáneo en la forma en que los feminicidios aparecen allí de una manera tan excesiva. En ese entonces, me vino la idea de dar un seminario sobre *2666*, y pensé que quizás valdría la pena volver a leer otra gran obra apocalíptica como *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa, y armar un seminario doctoral en torno a esas dos novelas. Para el otoño del 2010, cuando di el seminario sobre la narrativa apocalíptica, hice una investigación con respecto al discurso crítico sobre el tema y también a la narrativa latinoamericana que podría incorporar en este curso aparte de Bolaño y Vargas Llosa. Y eso me fascinó porque coincidía con muchas de mis preocupaciones en cuanto a cómo narrar la cuestión de lo social y lo político. Además, pensando en ciertos aspectos que todavía no había incorporado en mi escritura, creo lo que estaba menos explorado para mí hasta ese entonces era lo espiritual, lo religioso. Y pensé que eso era fundamental para tratar de entender la sociedad latinoamericana. Entonces la conclusión de ese curso más o menos coincidió con el inicio de la escritura de una novela que era *Iris*. Las lecturas críticas y el corpus de textos de ese curso me ayudaron a redactar esta nueva obra, que a lo mejor podría ser considerada como punto de partida para mi propia escritura apocalíptica. Creo que es allí cuando aparece el tema en mi literatura.

2. SI: *¿Ejerce el apocalipsis bíblico u otro mito escatológico una influencia sobre su obra? Por ejemplo, estuve pensando en las referencias y características casi bíblicas en varias de sus obras (en La vía del futuro o en Allá afuera hay monstruos). ¿De qué manera difieren sus textos de las fuentes bíblicas / religiosas? O sea: ¿cree que hay una evolución del género apocalíptico? ¿Cuál es?*

EPS: En mi caso creo que es el discurso apocalíptico. Me interesa el discurso religioso, el de la revelación, por la forma en que puede ser tan dúctil, maleable o utilizable para tantos contextos muy diferentes. Por ejemplo, en *Allá afuera hay monstruos* se muestra a través del personaje de Tomichá, que es de una comuna en la selva y que decía de ser uno con el virus —como forma de abrazar a tu enemigo, para así

decirlo, y convertirlo en parte de tu cuerpo o aceptarlo como parte de él—. Mi idea era que resonaran elementos bíblicos de los textos de la revelación, pero creo que pocas veces he utilizado ese texto directamente. Más bien me interesa ver cómo se absorben ciertos tropos del apocalipsis. Por ejemplo, la novela que estoy escribiendo ahora tratará del tropo del fin del mundo, pero adaptado al cambio climático.

Otro elemento es que puede haber en los textos alguien que siente que puede ver más lejos que los demás, una especie de profeta, un visionario, un personaje que también es parte de la narrativa apocalíptica. Alguien que —con el discurso, con el lenguaje— es capaz de entender la situación y juntar lo temporal con lo atemporal. Lo atemporal puede ser dado por los tropos del discurso apocalíptico que se incluyen en una situación específica: puede ser a veces hasta una crisis personal, pero luego también una crisis política o incluso médica, como en el caso de una pandemia, por ejemplo, la cuestión de higiene social.

Muy a menudo hay la idea de una amenaza que viene de afuera a perturbar el orden social y la forma en que esa sociedad reacciona ante ella. En una novela como *Los días de la peste* pensé que con ese espacio tan restringido de la cárcel los personajes debían tener algún tipo de espiritualidad o religión conectado con una diosa que, en este caso, parece ser vengadora, o sea, una diosa de un cierto fin del mundo. Pues sí, creo que lo ha visto bien que hay una influencia del apocalipsis bíblico o religioso en mis textos de la última etapa, una absorción de ese discurso, que se vuelve permeable a diferentes tipos de crisis.

B) EL APOCALIPSIS PANDÉMICO: ¿NUEVOS AVATARES APOCALÍPTICOS?

3. SI: *La pandemia ha dividido a amigos y familias, etc. como lo muestra perfectamente el caso de doña Julia en Allá afuera hay monstruos: «Estoy peleada con un tío y los enemigos son primos, hermanos y amigos. Unos gritan que viva uno, otros lo contrario y después se matan entre ellos» (p. 115). ¿Cree que el coronavirus ha sido más bien un apocalipsis sociopolítico que sanitario?*

EPS: Los dos están enlazados, pero no sé cuál viene primero porque nuestra incapacidad para hacer pactos políticos, para deponer

rencillas, intereses personales o ideológicos hizo que no pudiéramos enfrentarnos de manera mancomunada a la crisis sanitaria. Eso derivó en una crisis política y una falta de consenso para enfrentarnos al coronavirus. Yo pensaba muy ingenuamente al comienzo que este desafío tan grande haría que todos pudiéramos coincidir y ponernos de acuerdo para enfrentarnos a ese enemigo colectivo, común.

Pero no: lo que hizo más bien fue mostrarnos nuestras tremendas grietas y nuestra incapacidad para armar pactos. De modo que, con esta época de desinformación y teorías conspiratorias en la que vivimos, cosas tan simples como ponerse una mascarilla terminaron politizándose. En mi infancia todo el mundo tenía su cartilla de vacunación y era la cosa más normal vacunarse contra el sarampión o la viruela. Era algo que el gobierno te decía y nadie lo cuestionaba. Pero de pronto había este escepticismo, esta desconfianza a todos estos discursos, tanto con políticas sanitarias, que parecían obvias, como con cosas más complejas y eso nos llevó a una crisis política en la que todavía seguimos. Tendemos a hablar de la pandemia como en tiempo pasado, pero creo que el problema sigue ahí latente y que basta que emerja un nuevo virus para que vuelvan a aparecer nuestras divisiones en torno a la forma de enfrentarlo.

4. SI: Allá afuera hay monstruos es una novela altamente política y al mismo tiempo multiperspectivista. Llamen la atención varios puntos de vista: el negacionista y conspiranoico de un presidente muy parecido a Trump, Carrasco; el chamanista y ecologista de Tomichá; el sanitario, pero al mismo tiempo rebelde de Acosta, de la narradora y de la madre de esta última (hacia el final, pp. 121-122, confluyen las tres posiciones principales). En ese sentido: ¿piensa usted que la literatura apocalíptica puede servir como motor para el criticismo político?

EPS: Pues sí, en *Allá afuera hay monstruos* lo que quería explorar eran justamente las grietas de las que estaba hablando anteriormente. La primera versión de la novela la escribí durante los primeros tres meses de la pandemia y cuando escribía, decía: necesito una perspectiva de los médicos, de los enfermeros; necesito una de los policías; necesito una de los periodistas. Quería ir incorporando a medida que escribía todos los posibles gremios sociales y sus distintas voces, a través de viñetas o estampas. Así se fue armando la novela a partir de estos cuadros de personajes, a la vez que reescribía *Cartucho*, de la

mexicana Nellie Campobello, un libro de relatos sobre la Revolución Mexicana que me sirvió de punto de partida para mi novela.

Por un lado, quería mostrar de manera mucho más radical y explícita esas fisuras que existen en la sociedad en una crisis así. Pero también me interesaba que emergiera de la novela una nueva forma de enfrentar la política, una política del cuidado, porque también a través de Elsa Acosta, de la gente o de la niña se proponen nuevas formas de entender nuestra sociedad. Una cosa que yo tengo también consciente en cuanto al discurso apocalíptico y sus limitaciones es la capacidad para mostrarnos las fisuras que existen en nuestra sociedad, pero también la incapacidad de pensar en el día después de la crisis. Para mí lo interesante sería ver cómo de esas ruinas, de entre esos escombros, podemos comenzar a construir una nueva sociedad de manera lúcida. Quizás no se trate necesariamente de una utopía, sino de un momento de reconstrucción de lo social a partir de esas grietas que aparecen y que el discurso apocalíptico nos ha mostrado.

C) PREGUNTAS ESTÉTICAS Y FINALES

5. SI: a. Otro recurso importante que encontré en su obra es la intertextualidad (p. ej. *Blade Runner de Ridley Scott en Iris*, *Cartucho de Nellie Campobello en Allá afuera hay monstruos* o *La vorágine de José Eustasio Rivera en La mirada de las plantas*). En general, ¿inspiran estas obras su propia escritura o escoge las referencias según la temática que trata?

EPS: Ambas cosas, dependiendo del proyecto. En mi caso influye mucho mi formación académica y la sensación de que con cualquier tema, cualquier novela o cuento que voy a escribir siempre hay un archivo, una genealogía y una bibliografía detrás. Lo que hago antes de meterme a escribir es armar el corpus de textos que me sirve para enfrentarme a la novela. Así que muchas veces son cosas que van juntas. Si voy a escribir una novela ecocrítica, digamos, es porque justamente se me ha ocurrido armar un curso de crítica latinoamericana o narrativa de ambientalismo.

Para dar un ejemplo concreto: cuando estaba preparando un curso introductorio de literatura latinoamericana, no quería presentar la típica novela de la Revolución Mexicana, que ya había dado varias

veces: *Los de abajo*. Alguien me recomendó que utilizara *Cartucho*, lo leí y me enamoré de ese libro. Esta lectura hizo que quisiera hacer un *remake* de dicho texto. Entonces cuando ocurrió la pandemia pensé hacer un diario de escritura. Pero luego vi en las redes que ya había muchos textos de ese tipo y quería crear algo más original como una especie de diario inspirado en la escritura de *Cartucho*. Pensé que debía escribir en este caso sobre lo inmediato y captar las sensaciones que teníamos durante los primeros meses de la pandemia: la confusión, el caos y la incertidumbre.

En cuanto a *La mirada de las plantas* fue al revés, es decir, tenía la idea de escribir una novela ambientada en la selva y pensé en el gran archivo de nuestras tradiciones más centrales de la literatura latinoamericana del siglo xx, que es el de la novela de la selva. Ahora la pregunta era cómo le daba una vuelta de tuerca a un género que tiene *La vorágine*, *La casa verde*, *Los pasos perdidos* y muchas otras grandes novelas. Aparte de ponerme a leer esas novelas y ver cómo podía ser que mi proyecto dialogara con ellas, también estaba buscando qué podía darle yo de nuevo a este tema. Un amigo editor leyó la primera versión y me dijo: «Oye, pero si a ti te interesan siempre las cuestiones tecnológicas, no vas a escribir una novela de la selva sin tecnología». Eso me pareció un desafío interesante y ahí fue que apareció el proyecto de verdad, pero siempre en diálogo con los textos que había leído y que había enseñado en los últimos años. El que más me fascinó a ese respecto fue *La vorágine*, porque estaba buscando un modelo en el que la selva no fuera simple *background* sino en la que las plantas tuvieran agencia. Y también esa cosa de la locura del personaje de Arturo Cova que a veces dialoga con la selva, a veces escucha voces que le están hablando, a veces siente que las plantas matan a sus compañeros, como si tuvieran su propia vida y fueran una cosa pesadillesca; todo eso tiene que ver también con su psicopatía o su neurosis. Me pareció un modelo interesante y entonces sí apareció *La vorágine* como un subtexto explícito en el que incluso hay algunas frases que son citas textuales de la novela. En resumen: creo que pueden ser las dos cosas. A veces, es el texto que provoca la escritura y otras es la escritura la que me lleva a buscar un cuerpo de textos con los que yo pueda dialogar.

SI: b. También veo muchos paralelismos temático-formales con autores de la nueva narrativa española, como Jorge Carrión. ¿Es pura casualidad

o cree que la nueva narrativa latinoamericana y la española son movimientos que se influyen mutuamente?

EPS: Es una buena pregunta. En general, creo que los españoles de las nuevas generaciones nos han leído más a nosotros que los latinoamericanos a los españoles. De los últimos 30 o 40 años se ha leído bastante a autores como Javier Marías o Enrique Vila-Matas, pero quizás no tanto a los que vienen después como Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo o Laura Fernández. Entonces no creo que sea un viaje simétrico de ida y vuelta. Supongo que tiene que ver con el hecho de que somos 20 países en Latinoamérica y España es solo uno.

En mi propio caso, hay autores que siempre me han interesado mucho y con algunos he tenido otro tipo de afinidad. Para mí, por ejemplo, fue un gran deslumbramiento descubrir a Javier Marías en los años 90 y creo que para una novela como *Río fugitivo* y el tema de la memoria, un par de sus novelas fueron fundamentales: *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*. En los últimos años sí he tenido más diálogo directo, a través de sus libros, sobre todo con Jorge Carrión y con Agustín Fernández Mallo. Hay otro poeta-narrador que también me gusta mucho que es Vicente Luis Mora.

Jorge Carrión es alguien que admiro mucho por novelas como *Membrana*. Su trabajo en cuanto al tema de la intermedialidad tiene mucho diálogo con lo que yo trato de hacer, aunque, claro, no tengo su conocimiento enciclopédico de series de televisión. Creo que nos acercamos a los temas de manera diferente, pero sí hay un aire en cuanto a la forma en que nos interesa la presencia de la cultura pop y de lo visual en nuestras obras.

6. SI: *Los imaginarios apocalípticos siempre han resultado ser de duración limitada, según muestra el reciente ejemplo del coronavirus. El periodista y autor Martín Caparrós dijo en su presentación del libro Ñamérica en Cornell University que lo paradójico era que «el apocalipsis necesita a nosotras y nosotros, los seres humanos, para poder seguir existiendo». ¿Cómo opina usted de esta afirmación? ¿Cree que existe un apocalipsis definitivo como, por ejemplo, el climático o aún hay una posibilidad de salvación para nuestro planeta y los seres humanos?*

EPS: Desde el punto de vista literario, creo que lo más interesante es narrar el posapocalipsis. La paradoja es que si estás escribiendo

sobre el día después, es que hemos sobrevivido al fin del mundo y, por consiguiente, no hay apocalipsis definitivo. Me interesa mucho la retórica que emerge de una crisis. Al día siguiente nos encontramos ya en una sociedad posapocalíptica en la que buscamos soluciones ante las posibles salidas del desastre. Este es un corte que provoca un antes y un después: deberíamos hablar de un discurso apocalíptico posapocalíptico, porque nace a partir de la explosión de una crisis. Para dar un ejemplo concreto, ya nos dimos cuenta de que estamos viviendo en un nuevo régimen climático, en el que lo apocalíptico es parte de nuestra vida cotidiana: convivimos con grandes incendios, huracanes o con el deshielo de los glaciares. Entonces, lo que a mí me interesa es narrar ese día después.

Para el contexto concreto de América Latina o los Estados Unidos también pienso en lo que decían antropólogos como Eduardo Viveiros de Castro y líderes indígenas como Davi Kopenawa, que muchas de las poblaciones indígenas en el continente ya han sufrido un fin del mundo hace 500 años y están viviendo en los escombros, muchas de ellas fueron diezmadas por plagas o por asesinatos. En medio de ese panorama, me interesa narrar como lo coyuntural dialoga con lo estructural, lo temporal con lo atemporal.

Habiendo dicho todo eso, pienso que hay ciertas crisis o ciertos apocalipsis que parecen ser mucho más localizados, que pueden tener que ver con una cuestión política. Dentro de esos pequeños o «apocalipsis más localizados», creo que hay algo que siento es de más largo aliento y que tiene que ver con este cambio en el régimen climático, del que las y los escritores somos cada vez más conscientes. Nos hacemos preguntas fundamentales, por un lado, ontológicas en cuanto a nuestro lugar en el universo, pero, por otro lado, preguntas narrativas complejas acerca de cómo narrar estas experiencias humanas que han ocupado obsesivamente el cuento o la novela de narrativa occidental o la narrativa en América Latina. De pronto, cuando tienes que tomar en cuenta procesos geológicos de millones de años, ¿cómo haces para narrar eso? Me parece a mí un desafío fascinante que creo que las y los escritores vamos a tratar de responder en las siguientes décadas buscando diferentes modelos, métodos y géneros.

La dramaturgia del encierro: procesos y creaciones de dramaturgos jóvenes durante pandemia de la COVID-19 en Lima

Sofía Rebata Delgado
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

El presente artículo busca analizar brevemente qué sucedió con la dramaturgia peruana, principalmente la limeña, durante los años 2020 y 2021, es decir durante la pandemia por la Covid-19. Este fue un período de drásticos cambios que alteraron la convivencia, y ello afectó la propia naturaleza del arte escénico. Artistas y trabajadores del teatro afrontaron un reto de supervivencia que tuvo, como respuesta transitoria, la expansión del teatro digital.

La dramaturgia, como cualquier actividad de escritura, es reflexiva y procura el silencio introspectivo para plasmar las ideas e imágenes que toma del mismo bullicio del que escapa. Sin embargo, en un contexto como el de la pandemia donde la norma es el aislamiento y el silencio, ¿qué tipo de creaciones surgen? ¿qué voces se despiertan ante un entorno de ficción que muestra en primer plano el miedo, la incertidumbre y la muerte?

A continuación, se hará una revisión de las obras de teatro y los procesos de escritura durante la pandemia de Covid-19 por parte de jóvenes dramaturgas y dramaturgos en Lima. Se ha seleccionado un grupo de escritores que ya contaba con obras escritas y estrenadas antes de la pandemia, y que se encuentra entre los 30 y 40 años, con la intención de analizar el trabajo de profesionales con experiencia, y a la vez con una mirada contemporánea.