
Research Article

El imaginario distópico-apocalíptico en el teatro español actual de mujeres: hacia una nueva sensibilidad ecológica

Karolina Kumor*

Universidad de Varsovia

Abstract: The dystopian boom has been prominent in narrative and cinema over the past few decades. However, more recently, playwrights have also turned their attention to the genre, bringing the dystopian imagination to the stage. This paper examines three plays written by Spanish women playwrights that address the ecological crisis: *La redención* by Ana Merino, *Lavinia* by Gracia Morales, and the cycle of “plastic dystopias” by Isabel Delgado. Despite their formal differences, all of these plays are part of the dystopian trend, as they incorporate many elements typical of the genre. The primary analytical approach focuses on the ecological emergency from a posthuman and ecofeminist perspective. Within this framework, we explore as well how dystopias reveal the mechanisms of exclusion inherent in the capitalist system. Our analysis concludes that the dystopian code functions effectively in the field of theatre, leveraging its dramatic power to critique society and promote a heightened ecological awareness.

Keywords: contemporary Spanish theater, ecological crisis, ecofeminism, feminist posthumanism

Resumen: El boom distópico ha sido prominente en la narrativa y el cine durante las últimas décadas. Sin embargo, más recientemente, los dramaturgos también han dirigido su atención hacia el género, llevando la imaginación distópica al escenario. Este artículo examina tres obras escritas por dramaturgas españolas que abordan la crisis ecológica: *La redención* de Ana Merino, *Lavinia* de Gracia Morales y el ciclo de “distopías plásticas” de Isabel Delgado. A pesar de sus diferencias formales, todas estas obras forman parte de la tendencia distópica, ya que incorporan muchos elementos típicos del género. El enfoque analítico principal se centra en la emergencia ecológica desde una perspectiva posthumana y ecofeminista. Dentro de este marco, exploramos cómo las distopías revelan los mecanismos de exclusión inherentes al sistema capitalista. Nuestro análisis concluye que el género distópico funciona de manera efectiva en el ámbito del teatro, aprovechando su poder dramático para hacer denuncia y promover una conciencia ecológica más aguda.

Palabras clave: teatro español actual, crisis ecológica, ecofeminismo, posthumanismo feminista

1 Introducción

La distopía, en cuanto modalidad de la literatura prospectiva que proyecta una visión negativa del futuro, ha tenido varias manifestaciones en el pasado¹, pero es precisamente

¹ Recordemos que la crítica académica es bastante unánime en considerar *Nosotros* (1920) de Yevgueni Zamiatin, *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley, *1984* (1949) de George Orwell y *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, entre otras, como las obras literarias fundacionales para el género y que han sentado las bases para el posterior *giro distópico*, en términos de Moylan (2000).

*Corresponding author: Karolina Kumor, E-mail: k.kumor@uw.edu.pl

Copyright: © 2024 Author. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), allowing third parties to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially, provided the original work is properly cited and states its license.

en las dos primeras décadas del siglo XXI cuando estas producciones culturales han proliferado sin precedentes y han entrado en la cultura *mainstream*. Como señala Martorell Campos, “la distopía es hoy un género de masas, inclusive una moda juvenil” (2020, p. 17), lo cual puede interpretarse como “un síntoma de procesos más amplios, relacionados con el declive de la esperanza social, el ascenso del individualismo neoliberal y la instauración de la impotencia como emoción sobresaliente” (2021, p. 18). El origen de este *boom* se remonta a la década de los noventa del siglo pasado, cuando el pensamiento postmoderno y la lógica del capitalismo tardío alcanzan su auge, cercenando el imaginario colectivo de dimensiones políticas y utópicas, lo que llevó a una cancelación de la capacidad para imaginar alternativas al sistema actual (Bauman, 2000/2003; Jameson, 2007/2009; Žižek, 2010).

Pensar la distopía supone situarse casi de modo inmediato e inevitable en el ámbito de la narrativa y el cine, donde la imaginación distópica ha encontrado un terreno fértil para dar lugar a un sinfín de representaciones de sociedades futuras que se han transformado en algo indeseable, como define la distopía Sargent (1994). La creación de mundos distópicos no se limita, sin embargo, a la narrativa o el cine, sino que también se ha abordado desde otras disciplinas artísticas como la pintura, la música, el cómic y el teatro, siendo este último el campo que más me interesa². En el ámbito español, aunque hay una evidente disparidad en número entre las distopías narrativo-cinematográficas y las dramáticas³, no se puede negar la existencia de un nada despreciable corpus de obras teatrales que recurren —explícita o implícitamente— a los códigos de la literatura especulativa para explorar la imaginación distópica o apocalíptica en el escenario. El fenómeno no ha pasado desapercibido por parte de la crítica académica, con investigaciones que examinan la presencia de lo distópico en el teatro español actual (Pérez-Rasilla, 2016; López-Pellisa, 2017; Jiang, 2023)⁴. Entre estas investigaciones

2 Para comprender la presencia de la distopía en el ámbito teatral y sus antecedentes, resulta interesante revisar el estudio de Klaić (1991). En este, el autor analiza una serie de obras teatrales de Mayakovski, Bulgákov, Čapek, Różewicz, Havel, Artaud, Beckett, Weiss, entre otros, para ilustrar cómo el imaginario distópico ha ganado terreno en el teatro europeo y estadounidense del siglo XX, desplazando casi por completo las visiones utópicas.

3 Esta disparidad puede atribuirse a varias razones interrelacionadas. En primer lugar, el teatro, por su naturaleza escénica y en vivo, a menudo enfrenta desafíos para representar visualmente mundos distópicos complejos y futuros alternativos en tiempo real. Los requerimientos técnicos, los recursos escénicos y las limitaciones del espacio físico del escenario pueden dificultar la creación de ambientes distópicos creíbles y visualmente impactantes. Esta dificultad es respaldada por las palabras de García May (2009, p. 148), que aunque se refieren específicamente al teatro de ciencia-ficción, podrían aplicarse también a las distopías teatrales. Según este dramaturgo, una de las razones por las cuales el teatro ha rechazado los géneros prospectivos es “el error de creer que la ciencia ficción se basa exclusivamente en un tecnologismo exacerbado que el cine admite pero que en el teatro resultaría demasiado caro, aparatoso, y poco satisfactorio”. Esta afirmación, en su núcleo, es falsa, ya que —como indica García May— “la ciencia ficción tiene que ver, en última instancia, con la forma en que lo tecnológico [...] afecta a lo humano, pero no con la tecnología *per se*”. En segundo lugar, habría que considerar también las posibles limitaciones que puede tener la forma dialógica, propia del género dramático, para crear el universo distópico. Si seguimos en enfoque de Martorell (2020: 13), que sugiere que el objetivo principal de la distopía es retratar la sociedad en pleno funcionamiento y “cartografiarla con minuciosidad y como si de una totalidad se tratara”, la narrativa y el cine se llevarán una ventaja sobre el modo dramático. Mientras que la narrativa puede hacer uso de extensas descripciones de todo tipo de mecanismos y dispositivos de exclusión, el cine plasma los escenarios distópicos con una fuerza de imágenes.

4 En este contexto, cabe mencionar también los estudios dedicados al teatro de ciencia ficción en España, buena parte del cual se enmarca en el dominio de la distopía. Entre estos, destacan: el texto seminal de

destaca el trabajo de López-Pellisa, que no solo ofrece una categorización de las distopías inspiradora⁵, sino que también, al centrarse en las obras de las dramaturgas, pone en evidencia un cambio perceptible en el campo de la literatura prospectiva española que se manifiesta con el aumento de la producción de obras escritas por mujeres. En palabras de Moreno (2018, p. 181), “se debe señalar la embestida femenina como [...] reflejo del gran cambio sociopolítico en la ciencia ficción española, tanto a nivel crítico como editorial o ficcional. Las voces de las mujeres, sus cambios en la percepción de la literatura y su reclamación de nuevas miradas han marcado la nueva ciencia ficción”.

Dicho todo esto, el presente artículo se propone indagar las formas de lo distópico en el teatro español actual escrito por mujeres. El corpus de trabajo incluye dos textos dramáticos: *La redención* (2016)⁶ de Ana Merino y *Lavinia* (2017)⁷ de Gracia Morales, junto con el ciclo de tres reescrituras sobre el mismo tema: *Somos plástico*, *Ecotopías plásticas* y *Yacimiento de baquelita “Paralelo 28”* (2018)⁸ de Isabel Delgado. Aparte de ser obras de autoría femenina que recrean y exploran entornos distópico-apocalípticos, otro aspecto en común es la problemática que abordan, es decir, el cambio climático y la crisis medioambiental. Aunque la distopía se sitúa en un futuro hipotético indeseable, lo percibe como una consecuencia de fenómenos y aspectos negativos y perniciosos de la actualidad. Como sostiene López Keller (1991, p. 15), la distopía “deduce un mundo futuro de pesadilla a partir de la extrapolación de realidades presentes”, de ahí que estimule la lectura alegórica anticipatoria focalizada en los problemas que desafían a las sociedades contemporáneas. Las tres propuestas dramatúrgicas se enmarcan en esta perspectiva, ya que proponen abordar cuestiones de justicia y responsabilidad en relación con el problema medioambiental contemporáneo⁹.

Diago (1990), así como los capítulos contenidos en la *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* de Martín Rodríguez (2018), Garrido Carrera (2018) y López Pellisa (2018).

5 López-Pellisa (2017) categoriza las doce obras examinadas en cinco grupos que son: las distopías biogénético-posthumanas, político-capitalistas, ecológicas, metafísicas y humorísticas. Partiendo de esta clasificación, Jiang (2023) desarrolla otro sistema de división basado en criterios temáticos, que comprende seis tipos de distopías: biogénético-posthumanas, político-económicas, humano-máquinas, interpersonales, de crisis y apocalípticas, y simbólico-místicas.

6 *La Redención* se estrenó el 10 de mayo de 2017 en la Universidad de Iowa.

7 *Lavinia* se estrenó el 13 de diciembre de 2017 en La Sala Mirador de Madrid dentro del ciclo de lecturas dramatizadas “Planeta vulnerable, Teatro ecológico del siglo XXI”.

8 Aunque los textos son diferentes, los veremos como un conjunto, ya que en el fondo se trata de diversas versiones de un mismo tema, derivadas de una misma anécdota que ha sido reescrita en diferentes formatos. *Somos plástico* se estrenó el 18 de noviembre de 2018 en La Casa Encendida de Madrid dentro del ciclo de lecturas dramatizadas “Planeta vulnerable II. Teatro ecológico del siglo XXI”. La otra versión del texto, *Ecotopías plásticas*, se representó el mismo año en el Festival Internacional de Medio Ambiente Lagaia de Lanzarote (para la descripción y las fotos de la puesta en escena, puede consultarse el dossier memoria del festival, Festival Langaia, 2018, p. 24-25). La última entrega está pensada como una “falsa representación” que se representará en el Museo de Naturaleza y Arqueología en Tenerife. En este lugar, quisiera agradecer a la autora su generosidad para facilitarme los manuscritos de sus obras y compartir conmigo algunas observaciones al respecto.

9 Es interesante resaltar que hasta hace poco la emergencia ecológica había sido un tema poco explorado por la dramaturgia española. Sin contar con algunos antecedentes aislados, un hito importante para el desarrollo del teatro ecológico en España fue el proyecto de Sanchís Sinisterra *Planeta Vulnerable*, iniciado en 2017 en el marco del *Nuevo Teatro Fronterizo*. Las cuatro ediciones de este proyecto dieron como fruto varios ciclos de lecturas dramatizadas y una antología de textos breves, todos con una preocupación común por el medio ambiente. De hecho, dentro de este ámbito surgieron obras aquí estudiadas como *Lavinia* y el ciclo de “distopías plásticas” de Delgado. Por otro lado, *La redención* se escribió al margen de este proyecto y ya había sido analizada previamente por López-Pellisa (2017), sirviendo como muestra de distopía

Para empezar, cabe señalar que las obras aquí estudiadas, aunque retoman el imaginario distópico para el teatro y comparten la misma problemática, apuestan por géneros, lenguajes y recursos formales bien distintos. Merino, en *La redención*, se atiene al modelo del comedio-drama utilizando el humor como una herramienta efectiva para conectar con el público y transmitir valores de ética ecológica y solidaria de manera más accesible. En cambio, Morales elige para su *Lavinia* un formato de teatro breve que se nutre de la tradición de la tragedia griega para poner en cuestión categorías como el destino o la culpa. Por su parte, Delgado opta por el teatro performativo, eliminando la división entre el escenario y el público para involucrar a este último como actor, explorador y espectador activo. Este enfoque se nota, en particular, en *Ecotopías plásticas* y *Yacimiento de baquelita “Paralelo 28”*, donde se sale del espacio convencional del teatro para desafiar las expectativas del público y su papel de mero observador. Pero incluso en el caso de *Somos plástico*, que sigue un formato más tradicional ajustado a las circunstancias de su representación (lectura dramatizada), se busca una forma de innovación al recurrir a la técnica de collage, la fragmentariedad y la yuxtaposición de escenas inconexas.

Las autoras también difieren en el tratamiento del código distópico. Mientras que Merino se ajusta plenamente a las coordenadas genéricas de la distopía en lo que se refiere al plano temporal, Delgado juega con diversas temporalidades en varias escenas de su obra y Morales hace el uso muy matizado de fórmulas futuristas, invitándonos a releer la distopía desde un punto de vista simbólico¹⁰. Sin embargo, en lo que coinciden las dramaturgas –al menos Merino y Morales– es en su tratamiento similar del espacio dramático. La configuración de un único espacio cerrado, donde los personajes están atrapados sin posibilidad de salir, recalca el mensaje de denuncia que se construye a través del diálogo y los hechos representados. Si bien esto no se aplica del todo a la propuesta dramática de Delgado que sugiere más bien espacios teatrales abiertos y públicos para sus actuaciones performativas, las tres dramaturgas concuerdan en prescindir de cualquier voluntad de buscar complejidad formal, estética y visual. Sin pretensión de emular los escenarios de las distopías cinematográficas, apuestan por la sencillez y la sobriedad en la utilización de elementos de decorado para representar la contaminación del planeta y las consecuencias del calentamiento global.

2 La redención de Ana Merino

Según lo reconocido por Merino (2016, p. 10), *La redención* surge de su reflexión sobre las catástrofes medioambientales que se produjeron en Chernóbil y Fukushima, así como del olvido en cuanto “nuestra forma simbólica de enfrentarse a la contaminación. No

ecológica. Para más información sobre el proyecto *Planeta vulnerable* y el teatro ecológico en España, remito al volumen *Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI* (2023) y, en particular, al artículo de Romera Castillo publicado en dicho tomo. También de gran interés son las contribuciones previas de García-Pascual (2021, 2022).

¹⁰ Reconocemos que nuestra decisión de vincular la obra de Morales con el molde distópico es arbitraria y puede ser fácilmente cuestionada, ya que el uso de la futuridad no es claro en este caso: por un lado, faltan las referencias explícitas a un futuro hipotético como marco temporal y, por otro, la ambientación (el decorado, los objetos) apuntan a realidades más contemporáneas que futuras. No obstante, creemos que la obra comete estas hibrideces de manera deliberada para situarse en la frontera entre lo distópico, lo apocalíptico y lo alegórico.

pensar en ella”. La acción de la obra se sitúa en un futuro indeterminado, aunque se señala que no es muy lejano, donde la contaminación se ha apoderado de todo el planeta y el mundo como constructo humano se ha desvanecido entre los suspiros de la tierra agonizante. Tanto los océanos como la tierra se han cubierto por instalaciones de tratamientos de residuos tóxicos, donde se intenta, sin éxito, quitar capas de basura y plástico flotante sobre un mar muerto y radioactivo. En una de estas plantas, alejada del mundo, cinco personajes: dos mujeres y tres hombres, viven y reviven sus deseos amorosos, celos y juegos de poder, mientras atraviesan estados de frustración, crisis nerviosa y esperanza. A través de láminas transparentes de plástico reciclado, contemplan un paisaje compuesto por decenas de kilómetros de basura que se han convertido en un desierto, lamentando que ya no quede “rastros de la vida que vivieron nuestros abuelos” (Merino, 2016, p. 36). “No queda nada. Debajo está el esqueleto de un mar irrecuperable [...] un mar sin gaviotas, nada, no queda nada” (p. 29).

En medio de este paisaje distópico, “rememoran” el mundo pasado del que solo tienen evocaciones ajenas de un mar limpio con algas, peces, aves y ballenas, imágenes que contrastan con las de “una piscina gigante de mar simulado con gaviotas autómatas y delfines robóticos” (p. 89). A partir de allí, el discurso dramático se construye como una feroz acusación lanzada desde un futuro hipotético hacia sus antepasados, quienes han dejado una “herencia monstruosa” (p. 39) solo con “recuerdos del mundo mejor” (p. 40), o “espejismos del pasado” (p. 90). El diálogo claramente apunta a nuestro presente, culpabilizando la sociedad actual por adherirse a los principios capitalistas de productivismo, desarrollo industrial y consumo; sociedad que, con su creencia antropocéntrica de superioridad, se ha apropiado, dominado y explotado cínicamente la naturaleza no humana sin preocuparse por el futuro del planeta ni de su propia especie. La culpa de esa sociedad (la nuestra) no puede ser excusada por su ignorancia o falta de imaginación, ya que, como advierte Ada, las generaciones anteriores “sabían perfectamente a dónde nos estaban llevando” (p. 36) y “solo calculaban que a ellos no les tocara” (p. 40). Aunque podrían haber reaccionado antes, no hicieron nada y ahora son los protagonistas de la obra quienes sufren las consecuencias de esa inacción.

Esta denuncia contra la sociedad actual se potencia aún más con la peculiar configuración del espacio escénico que se representa como un espacio vacío, y con la disposición del movimiento actoral. Cada vez que los personajes observan a través de las cristalerías de la planta un paisaje apestoso y mugriento, dirigen su mirada y sus acusaciones hacia el patio de butacas, de modo que los espectadores fácilmente se dan cuenta de que están al otro lado del mirador. Esta difuminación entre dos espacios y dos temporalidades obliga al público a abandonar su autocomplacencia y asumir la responsabilidad; pues, como advierte Isabel, refiriéndose a su generación: “Pero nosotros no tenemos la culpa. Esta realidad no nos pertenece, no nos la merecemos” (p. 36). De ahí que coincidamos con López-Pellisa (2017, p. 354) en la lectura de esta obra en clave ecopolítica, ya que promueve una ética ecológica y solidaria como “solución a la crisis de valores de una sociedad occidental consumista hasta el extremo, que no vive de manera prudente y que no piensa en la vida futura de la humanidad en la Tierra, ni en el futuro de su propia especie”. Según esta investigadora, *La redención* apela “a la responsabilidad que tenemos frente a las generaciones futuras, y estas inquietudes son las que reflejan los derechos de tercera generación” (López-Pellisa, 2017, p. 355).

Si este es el principal propósito de Merino, también cabe señalar que la obra vincula explícitamente el problema medioambiental con el de la exclusión social, siendo la

distopía un vehículo idóneo para explorar, extrapolar y visibilizar las condiciones extremas de marginalización y desigualdades. En este contexto, es importante aportar las referencias que el texto hace a las pésimas condiciones de trabajo en la planta de tratamiento de residuos. Los protagonistas, encerrados en “el corazón de la megacloaca” (Merino, 2016, p. 29) o “el destino más fétido” (p. 26), se ven a sí mismos como “esclavos de toda esta porquería” (p. 36), condenados a realizar siempre el mismo trabajo sin que nada cambie: “No importan los esfuerzos, esta basura es prácticamente intratable, [...] es un infierno, [...] solo estamos nosotros tratando de mitigar esta catástrofe mientras sigue llegando más mierda” (p. 29). Aunque los trabajadores en principio pueden tomar las medidas adecuadas y pueden incluso contar con asistencia médica, se trata de un trabajo degradante, altamente tóxico y perjudicial para la salud. Prueba de lo último son los repetidos casos de depresión y distorsiones mentales que sufren, en particular, las mujeres empleadas en las plantas.

Con ello, la obra de Merino entra en diálogo con el pensamiento ecofeminista que, de acuerdo con Puleo (2011, 2019), analiza la relación entre las prácticas socio-discursivas de opresión a las que se ve sometida la mujer en una sociedad patriarcal y las políticas de explotación de la naturaleza no humana por parte del hombre. Además, el ecofeminismo resalta los impactos negativos de la destrucción medioambiental y de la sociedad química en la salud de las mujeres, ya que la contaminación afecta más a las mujeres que a los hombres. La figura que mejor parece encarnar estos mecanismos es Isabel que, por un lado, está sujeta a las pulsaciones sexuales de los dos únicos trabajadores de la planta y, por el otro, padece trastornos mentales, aparentemente debido a la radioactividad. Su personaje codifica los valores tradicionalmente considerados como femeninos: los cuidados, la vulnerabilidad, la receptividad, las emociones, gracias a los cuales es capaz de desarrollar sensibilidad por las generaciones futuras y de pensar un mundo mejor. En este contexto, resulta significativo el hecho de que Isabel esté embarazada, lo cual subraya, de acuerdo con las premisas del ecofeminismo de corte esencialista (Daly, 1978; Griffin, 1978), el vínculo especial que ella mantiene con la naturaleza. Como recuerda Puleo (2019), durante los años setenta del siglo XX, una corriente del feminismo radical buscaba reevaluar la dicotomía entre naturaleza y cultura, reinterpretando la antigua asociación patriarcal entre la mujer y la naturaleza que se utilizaba para justificar la supuesta inferioridad de la mujer, para darle un nuevo significado. La cultura masculina, caracterizada por su obsesión por el poder, había dado lugar a guerras destructivas y a la contaminación del medio ambiente. Es por esto por lo que el hombre se identificaba con agresividad, mientras en la mujer y sus aptitudes maternas, se veía la posibilidad de preservar la vida.

En este contexto, la capacidad de Isabel para gestar vida se opone a la fuerza destructiva masculina y le permite reivindicar su cualidad de redentora: “Yo, yo soy la redención. Yo puedo sembrar de vida otro mundo. Yo, yo llevo el universo dentro de mí. Hay vida dentro de mí. ¡Yo puedo dar vida!” (Merino, 2016, p. 61). En una línea similar se sitúa una lectura de la obra propuesta por Cárdenas (2017, en línea):

La redención llega a través de una de las mujeres en la obra –y en ello podemos ver, si queremos, referencias a Eva o a María o, si no queremos, podemos pensar que una forma de redención dentro de lo distópico es centrar el poder redentor en la capacidad de dar vida de la mujer, como oposición a la capacidad destructora y mortífera del hombre.

Por otra parte, la experiencia del embarazo convierte a Isabel en la única que se atreve a soñar con un mundo mejor y una “vida más habitable”, como lo diría Butler (2006): “Volverá a ser un mar transparente y vivo. Esa capa de basura desaparecerá” (Merino, 2016, p. 22). Como nos hace creer, Isabel es capaz de recibir la señal eléctrica de otras galaxias y, de este modo, comunicarse con los extraterrestres en los que deposita su esperanza. Entre alucinaciones y deslumbramientos, desarrolla un proyecto utópico, en el que los alienígenas vendrán a la Tierra para regenerar el medioambiente y ayudar al mundo a sanar. Se evoca así un espacio imaginario donde el problema de la contaminación se soluciona a través de “la promesa de felicidad”, en términos de Ahmed (2010/2019), y mediante la intervención del *otro*.

El *otro* aquí es un alienígena, un ser no humano que adquiere rasgos divinos y aparece como un dios salvador dispuesto a redimir a la humanidad, ya que, según Isabel, esta merece tener otra oportunidad. Como explica Merino (2016, p. 9), “en las visiones de Isabel se esconde una crítica a la inoperancia de los humanos, al fracaso de nuestra civilización, que solo podrá salvarse con la llegada de los seres interplanetarios, que con una tecnología superior, limpiarán el desastre”. Si las evocaciones del imaginario cristiano son más que evidentes, también cabe señalar que, dentro de la estructura de la obra, los extraterrestres pueden funcionar como los dioses de la tragedia griega, un *deus ex machina* que aparece para solucionar lo irreparable. Pese a ello, no ocurre así y lo que Isabel se imagina que podría ser la llegada de los extraterrestres, en realidad, es un maremoto que deja las instalaciones de la planta medio destrizadas y llenas de basura traída por las olas. Con esta acción de la naturaleza no humana, el sueño utópico de Isabel se desvanece, dejando sin resolver el problema de la contaminación del planeta:

- Isabel. Quiero creer que esto es real, que vinieron a limpiar este mar, que podremos intentarlo otra vez.
Ada. Y lo intentaremos.
Isabel. Veo ballenas a lo lejos. ¿No las ves, Ada? Allí (señala), una, dos, tres, cuatro y cinco.
Ada. (Con tristeza): Isabel, me parece que te confundes. Eso no son ballenas, son los contenedores que flotan a la deriva. (Merino, 2016, p. 101)

Este desenlace abierto descarta la posibilidad de una intervención sobrenatural o maravillosa, sugiriendo más bien que la única redención a la que puede aspirar la humanidad es la que traerá consigo el tiempo y el ritmo del mar, es decir, la naturaleza misma. Ada concluye la obra diciendo: “Solo el tiempo podrá redimirnos, y no seremos nada. Allí estará el instante eterno de nuestra salvación” (p. 102).

3 *Lavinia* de Gracia Morales

La cuestión de la (im)posible redención es el eje central también de la segunda obra del corpus: *Lavinia* de Gracia Morales. La indefinición del marco temporal hace posible ubicar los acontecimientos representados en la obra bien en un futuro próximo (si tenemos en cuenta los pronósticos científicos sobre cómo el cambio climático afectará a la vida del planeta), o bien en el presente (si reconocemos que varios de estos efectos ya se advierten en la actualidad). Esta ambigüedad temporal, por un lado, recalca la relación que el subgénero distópico suele establecer entre las dos temporalidades: el futuro imaginable y el presente, y por el otro, sintoniza con el sentir general de que el presente ya es la distopía. Según el diagnóstico de Martorell Campos (2021, p. 24), vivimos en una

especie de *Distopiland* y “[a]rrastrados por las carencias prevalentes, percibimos e interpretamos la realidad distópicamente”. Así pues, aunque el uso de la futuridad es muy matizado en este caso, la obra se impregna del sentir cuasi distópico e incluye imágenes apocalípticas que nos permiten situarlo en la misma línea que las obras de Merino y Delgado. El imaginario distópico-apocalíptico se presta aquí para representar las consecuencias nefastas del proyecto moderno occidental de crecimiento y progreso ilimitado que ha conducido al cambio climático y su impacto en la formación de fenómenos meteorológicos extremos.

La obra está protagonizada por Celia, Ana y Bren, mujeres de tres generaciones de la misma familia que viven juntas en una casa situada a las orillas del mar. Ante la proximidad de la llegada del huracán llamado Lavinia, se debaten qué hacer: mientras Celia, la abuela, se empeña en seguir las instrucciones de las autoridades y abandonar la vivienda inmediatamente, Bren, su nieta, se niega a dejar todo lo que cree que la define y conforma: su equipo de música, el wifi, el lavavajillas, etc. Entre estos dos extremos se encuentra Ana, madre e hija, que no puede decantarse por ninguna de las opciones. Su pasividad, falta de reacción e indecisión contrastan significativamente con la acción y la rebeldía juvenil de Bren, capaz de convencer fácilmente a su madre a quedarse. Es así como en un video grabado con la intención de subirlo a YouTube, declara con un tono presumido y no exento de una mezcla de ingenuidad, provocación y burla: “En menos de una hora, esta casa estará en el ojo del huracán Lavinia. Hemos decidido resistir. Seremos más fuertes que la naturaleza. No nos dejaremos vencer. Aquí, como náufragos en medio de la destrucción, resistiremos” (Morales, 2019, p. 91). Las conductas de esta índole hacen que el conflicto generacional suba de tono a medida que avanza la acción hasta desembocar en gestos de violencia y ejercicio de poder. Estas batallas humanas pierden, sin embargo, toda su relevancia frente al caos absoluto que se avecina con la llegada de Lavinia. La obra concluye justo antes de que se desate una catástrofe que, a modo de la tragedia griega, resulta desde el comienzo inevitable e inminente, independientemente de la decisión que uno tome o del esfuerzo que emprenda para evadirla.

Con todo ello, al drama se le impone el prisma del género clásico que programa nuestra percepción del duelo medioambiental como una tragedia contemporánea. Lejos de establecer una simple analogía, Morales transforma el modelo original para reflexionar sobre la justicia y la responsabilidad. Recordemos que, en la tragedia griega, la caída del protagonista se produce porque este incurre en *hamartia*, un error fatal, que se comete por ignorancia o por una serie de circunstancias ajenas a su voluntad. De ahí que se genere un efecto catártico al experimentar por parte del público el sentimiento de piedad hacia el héroe que, primero, no merece su caída y, segundo, es suficientemente parecido a los espectadores como para temer que la misma situación pueda presentárseles (*Poética*, 6, 49b24-31; 53a5-16). El desenlace de *Lavinia*, con sus tres personajes femeninos frágiles, vulnerables y expuestos a la fuerza desaforada del huracán (la catástrofe), puede suscitar sensaciones similares a las de la tragedia clásica. No obstante, el paralelismo que se establece aquí precisa ser matizado; pues, si bien el drama contemporáneo da lugar a la primera circunstancia (la de similitud), pone en duda el alcance de la *hamartia* como recurso operante de la tragedia: ¿qué error cometen las protagonistas? Si las protagonistas encarnan la especie humana, ¿pueden considerarse inocentes? ¿Se puede hablar, en este caso, de un error en el que incurren sin que tengan la culpa o el autoconocimiento suficiente? Y de ahí, ¿hasta qué punto se merecen la compasión y, por ende, la salvación?

Morales juega sutilmente con la idea de la culpa que se materializa en un espacio de la casa con “una terraza desde la que se divise el mar” y que –citando las palabras de la abuela– “todos hemos querido alguna vez tener”, “como si fuera un derecho que uno se gana con el paso del tiempo” (p. 98–99). En esta imagen se divisa el ideal del bienestar entendido en términos de la lógica del capitalismo tardío y el pensamiento neoliberal, que se niega a reconocer la eco-dependencia del ser humano. Pero, como advierte Celia, “una terraza con vistas al mar no puede durar para siempre” y el huracán “no es una maldición ni una venganza de los dioses: es una probabilidad cumplida” (p. 99). A diferencia de su madre, Ana llega a tratar al huracán como un ente personificado e incluso como un humano: habla de escuchar su voz, se pregunta por las razones de ponerle un nombre de persona, así como conjetura acerca de su capacidad de sentir “algo parecido a la compasión” por los humanos (p. 100).

Lavinia, en cuanto trasunto de la naturaleza no humana y no orgánica, emerge como una fuerza divina que, a semejanza del mar muerto de *La redención* de Merino, decidirá sobre la salvación o perdición de los personajes. El discurso interior de Ana con el que concluye la obra incorpora una dimensión espiritualista vinculada al carácter sagrado de la naturaleza¹¹, al tiempo que conlleva un gran peso de la denuncia social inscrita en la obra: “No huir, no escondernos. Salir ahí para que los ojos de Lavinia nos miren, y nos juzguen. Dejar que sea ella quien decida si merecemos o no una segunda oportunidad sobre esta tierra” (p. 100). Sus palabras se hacen eco de las súplicas de Isabel en *La redención*, quien también clamaba por una segunda oportunidad para la humanidad. En ambos casos, la agencia del humano resulta limitada en este sentido y la resolución del problema medioambiental se deposita principalmente en las fuerzas no humanas, representadas bien por unos extraterrestres, bien por la naturaleza misma –el mar y la atmosfera– de cuya “voluntad” o “compasión” depende el futuro del humano.

4 El ciclo de “distopías plásticas” de Isabel Delgado

En el ciclo de reescrituras sobre un mismo tema, compuesto por *Somos plástico*, *Ecotopías plásticas* y *Yacimiento de baquelita “Paralelo 28”*, parece emerger un mensaje similar. Los textos están estructurados en varios cuadros independientes, con diferentes personajes, tramas y temporalidades. Algunas de las escenas se desarrollan en un futuro próximo (o quizá, incluso, en el presente), mientras que otras, como el último cuadro de *Somos plásticos* y su reelaboración *Yacimiento de baquelita “Paralelo 28”*, se sitúan en un futuro muy distante. Resulta interesante notar que, en este último caso, no se busca imaginar un futuro hipotético indeseable que extrapola las ideas del mundo actual, sino que se recrea un futuro lejano en el que el problema medioambiental supuestamente ha sido resuelto. En estos cuadros, se adopta una perspectiva desde el futuro hacia nuestro presente que se percibe como una distopía ecológica. La tensión dramática se produce debido a la gran brecha temporal –de unos diez o doce mil años aproximadamente– entre el tiempo diegético y el del espectador de la obra.

¹¹ Es interesante destacar que el nombre Lavinia hace referencia al personaje femenino de la mitología clásica, la esposa de Eneas. Si bien la tradición literaria la retrataba como un personaje secundario sin voz propia, resulta curioso que es precisamente Ursula K. Le Guin, quien en su novela homónima le otorga un desarrollo completo, convirtiéndola en protagonista.

Según el relato planteado, en el pasado se produjo un cataclismo que hizo desaparecer gran parte de la vida del planeta, marcando el inicio del llamado Periodo del Silencio. Hace solo tres mil años aparecieron los primeros vestigios de los supervivientes que lograron repoblar de nuevo la tierra. En *Somos plástico*, esta historia se revela a través de un discurso fragmentario de la presentadora que se prepara para dar una conferencia. El tema de la conferencia es la antigua civilización que algunos científicos denominan la civilización de la baquelita. Este término hace referencia a una sustancia química sintética compuesta por combustibles fósiles, cuyo uso fue tan extendido en aquella época que incluso se encontraba en altas concentraciones en los organismos de todos los seres vivos de aquel periodo.

En *Yacimiento de baquelita “Paralelo 28”*, la misma anécdota sirve como punto de partida para organizar una experiencia teatral de carácter inmersivo. El público, acompañado por el actor-guía, visita una falsa exposición de objetos de plásticos hallados en la excavación, como envases, botellas, utensilios de cocina, vestuario impermeable, bolsas, etc., que, según el guía, “debido a su resistencia a la degradación ambiental [...] se encuentran en un estado excelente para su estudio” (Delgado, 2018c, p. 2). Durante esta visita teatralizada, se plantean varias hipótesis sobre la posible aplicación de los productos expuestos y el proceso de fabricación de la baquelita, así como sobre el problema medioambiental que suponía la dificultad de reciclarla. El guía sugiere que el yacimiento encontrado podría ser un vertedero donde se intentaba enterrar materiales de plástico e incluso plantea la posibilidad de que existieran plataformas de baquelita flotantes habitadas. Los participantes de esta experiencia teatral se sitúan en un plano temporal distante en el que su propia civilización ha quedado reducida a un yacimiento arqueológico. Adoptando la perspectiva de los supuestos descendientes de los supervivientes del cataclismo ecológico, pueden hacer una mirada crítica al pasado, que en realidad es su presente. El mayor impacto emocional se produce cuando se percatan de que lo que queda de la civilización actual son solo los restos de plástico.

No menos impresionante es la descripción de las islas de plástico flotantes mencionadas por el guía de *Yacimiento de baquelita “Paralelo 28”*, una imagen que también se reitera en otras partes del ciclo. En *Somos plástico*, la protagonista comparte con el psiquiatra su perturbadora experiencia, insistiendo en que no se trata de un sueño, sino de una realidad ominosa. Describe cómo se encuentra atrapada en una vasta superficie maloliente compuesta de desechos que inicialmente flotaba sin dueño en el océano, pero que con el tiempo se pobló y se reconoció como un país independiente, con sus propias fronteras y gobierno. Asimismo, en el segundo cuadro de *Ecotopías plásticas*, la Mujer proporciona detalles sobre el origen y la evolución de estas islas, explicando cómo la acumulación de desechos flotantes se convirtió primero en plataformas flotantes, y luego, ante el crecimiento continuo de la población y la falta de espacio habitable, en lo que se conocería como la nación Islas Providencia: “Poco a poco fueron llegando a las islas los migrantes y fueron habitadas por los parias del mundo” (Delgado, 2018b, p. 3). La imagen de las islas de plástico flotantes evoca el escenario distópico presentado en *La Redención* de Merino, con las plantas de reciclaje de residuos ubicadas en medio de un mar podrido y maloliente. En ambas obras, la distopía se utiliza para explorar la conexión entre el problema medioambiental y la exclusión social. Como se muestra en el fragmento arriba citado, los habitantes multiétnicos de la Isla Providencia son principalmente migrantes y marginados que se ven obligados a vivir en un entorno altamente tóxico debido a la falta de opciones.

Similarmente, en el primer cuadro de *Ecotopías plásticas*, dramatizado por otra Mujer, se describe cómo los habitantes de las Canarias sufren las consecuencias de convertirse en el principal centro de reciclaje de residuos plásticos del mundo, enfrentando condiciones extremas de contaminación y enfermedad. Inicialmente, el cambio de “recibir millones de turistas a importar miles de toneladas de residuos plásticos” (Delgado, 2018b, p. 2) parecía ser una solución adecuada para los problemas que enfrentaba el archipiélago debido al cambio climático, como cambios de temperatura drásticos, sequías, hambrunas, enfermedades contagiosas y plagas de langostas que devastaban campos, así como el colapso económico y el desempleo. No obstante, con el tiempo, los habitantes de la isla quedaron atrapados en la zona, expuestos a una contaminación extrema que provocó una extraña enfermedad mortal llamada modorra, sin poder abandonarla nunca más. Los mecanismos de marginalización y producción de desigualdades sociales se hacen aún más patentes en el texto al destacar que los ricos no solo pudieron abandonar el lugar previamente, sino que también se beneficiaron del negocio reciclador que ahora se controla desde fuera.

En la misma línea de denunciar los mecanismos de exclusión operantes en el sistema capitalista se encuentra el motivo de los recuperadores, presente en todas las reescrituras del texto. Este término hace referencia a toda clase de pobres e indigentes que abundan en este mundo distópico y que para sobrevivir deben adaptarse a las nuevas circunstancias resultantes de la crisis demográfica y ecológica. En *Somos plástico*, toman la palabra los llamados recicladores, es decir, los recuperadores que, en lugar de buscar cobre u otros metales que ya escasean, se ven obligados a recoger plástico, pues aunque se pague menos y no pesa tanto, es de lo más rentable, ya que está por todas partes. En *Ecotopías plásticas* se presenta un repertorio más amplio de *parias modernas* (Arendt, 2000/2004) que han proliferado debido a la sobrepoblación del planeta. Además de los recuperadores de metales y recicladores de plástico mencionados anteriormente, el listado incluye a los espigadores (quienes buscan desperdicios de cosechas que otros dejan), los rebuscadores (que viven en vertederos para revolver entre la basura) y los restauradores (quienes trabajan los objetos recogidos para darles una nueva vida). Este elenco lo completa el colectivo de los reductores, quienes “se encierran en naves llenas de residuos plásticos hasta dejarlas vacías. Es una tarea muy perjudicial para la salud y sólo lo llevan a cabo aquellos que ya no tienen nada que perder... Los productos que utilizan son químicos muy peligrosos para el ser humano” (Delgado, 2018b, p. 5).

Con todo ello, la proyección del futuro presentada por Delgado apunta claramente al mundo actual, con el que comparte semejantes problemas, tales como la polarización social, la explotación laboral y la segregación que conducen a la pauperización y la exclusión de ciertos grupos sociales. Sumado a esto los desafíos de la sobrepoblación y la devastadora contaminación del planeta, la visión del porvenir no puede ser más desgarradora: el derrumbe de la civilización y la extinción de toda forma de vida en el planeta. La resolución del problema medioambiental se pospone hasta miles de años después¹², cuando el planeta logra repoblarse tras el apocalipsis y se descubre un hongo capaz de digerir el plástico. Este hongo, que se encontró en restos de papel antiguo, se alimenta de adhesivos y tintas y utiliza enzimas para romper los enlaces de la baquelita. Es así como, al igual que en *La redención* y *Lavinia*, se confía en el tiempo y las fuerzas regenerativas de la naturaleza más que en las acciones de los seres humanos.

12 El desenlace de la obra de Merino parece sugerir algo similar, ya que –según se advierte– la redención vendrá con el tiempo.

5 Horizontes de distopía: contrastes y convergencias en las tres visiones teatrales

Considerado desde el enfoque empleado anteriormente, es posible llegar a la conclusión que las obras de Merino, Morales y Delgado no logran superar lo que se conoce como el “síntoma de la cancelación del futuro” (Jameson, 2007/2009; Fisher, 2009/2016) y lo que caracteriza las ficciones de *shock* (Klein, 2007; Peris Blanes, 2018). Recordemos que muchas distopías, al enfocarse en la descripción del desastre – ya sea medioambiental, económico o social– provocan un *shock* emocional en lector/espectador, lo que dificulta salir del bloqueo de la imaginación política propio del capitalismo tardío, generando la incapacidad para concebir alternativas y la sensación de un horizonte futuro limitado. De esta manera, la distopía “encaja en la actualidad con el cierre ideológico y el primado social de la inseguridad y la impotencia” (Martorell Campos, 2021, p. 107). En consecuencia, la visión negativa del futuro tiene un efecto inmovilizador y contribuye a mantener el *statu quo*. Pues, si la catástrofe ecológica es irrevocable, ¿qué sentido tiene luchar por un cambio?¹³

En el caso de las obras aquí estudiadas, la sensación de impotencia se intensifica al evocar, consciente o inconscientemente, el modelo de la tragedia griega en *La redención* y *Lavinia*, o bien recurriendo al imaginario apocalíptico en el ciclo de “distopías plásticas”. No obstante, los testimonios de autoras refutan tal propósito. Morales (2023, p. 76), al recordar su trabajo dentro del proyecto de *Planeta vulnerable*, señala como la mayor dificultad el pesimismo con el que se partía:

Si el mal [la destrucción del medioambiente] está ya hecho, si es irreversible, ¿cómo escribir sin limitarnos a la queja estéril, a la frustración o al anuncio alarmante del apocalipsis? Y lo que es más importante, entonces: ¿para qué?, ¿para qué escribir?, ¿qué finalidad tiene alertar sobre lo inevitable?

Pero precisamente por ello, lo que buscaba era “mantener una cierta esperanza para que la posible conmoción que provoque un texto teatral no resulte paralizante” (p. 79). De manera similar se manifiestan Delgado y Merino; mientras la primera expresa su intención de influir en el espectador para que reconozca su capacidad de transformar la realidad y recuperar el control sobre su entorno¹⁴, la otra, en el prólogo a su obra, revela sus objetivos:

Quiero que esta obra nos haga pensar seriamente en el futuro. Quiero que nos haga luchar contra la contaminación en nuestro presente, para que mis personajes solo tengan que existir en el corazón de los actores que algún día los representen. Quiero que el argumento de esta obra sea una distopía irrealizable, quiero que sea ficción. Quiero que el planeta se salve. (Merino, 2016, p. 12)¹⁵

No se trata solo de las meras declaraciones. Para evitar que se produzca el llamado efecto de congelación del futuro, las autoras emplean varios recursos o estrategias que les permiten desvincular sus obras del mencionado pensamiento reaccionario. Desde esta

13 En este contexto, es interesante aducir las palabras de Martorell Campos, quien considera el problema medioambiental y la naturaleza como “el opio de la distopía convencional”, señalando su función crucial en la despolitización de las controversias y los debates (2021: p. 142).

14 Según la declaración de la autora en el correo electrónico del día 24 de octubre de 2022.

15 Peña Rodríguez, en su estudio dedicado a la dramaturgia de Merino, destaca una intención didáctica de su teatro, así como un “compromiso con la humanidad” (2017, p. 205).

perspectiva, es necesario considerar el humor presente en *La redención* que sirve para atenuar el mencionado efecto de shock emocional, así como la carga semántica de una parte de léxico que apunta al mensaje optimista, recurrente tanto en *La redención* como en *Lavinia*: “segunda oportunidad”, “salvar/salvación”, “redimir/redención/redentor”, “esperanza/esperanzador”, “nueva vida”, etc. En la misma línea se sitúan también los finales abiertos o ambiguos de ambas obras que, al no permitir un cierre definitivo, dan lugar a la esperanza. En la obra de Morales, el telón cae sin que se conozca el veredicto de Lavinia, al igual que ignoramos si los personajes de Merino en la última instancia llegarán a alcanzar la titular redención. En los textos de Delgado también se sugiere una esperanza potencial: la llegada del hongo reciclador que ofrece la posibilidad de sanar el planeta y repoblarlo después del devastador cataclismo ecológico que llevó al fin de la humanidad. La propuesta de solución, aunque desgarradora, puede interpretarse precisamente en términos de la “segunda oportunidad” para la humanidad que tanto anhela la protagonista de *Lavinia*. En los tres casos, la resolución positiva del conflicto, por muy difícil, incierta o distante en el tiempo que sea, al no estar descartada del todo, se presenta aún como posible, señalando horizontes para la movilización.

En este sentido destacan, en particular, *La redención* y el ciclo de “distopías plásticas”. La primera obra, a pesar de su aparente negativismo¹⁶, sugiere de manera implícita una vía para superar el futuro distópico, más allá de depositar la confianza en fuerzas milagrosas y fantásticas. Después del terremoto y la parcial devastación de la planta, uno de los protagonistas constata que no les queda otra solución que limpiar las instalaciones y volver a tratar los residuos. En esta voluntad de asumir la obligación y la responsabilidad colectiva por preservar lo que aún perdura, no solo se vislumbra una leve esperanza, sino que también se manifiestan los principios de las políticas del cuidado. La otra se hace aún más explícita en cuanto a la promoción de estos valores y la marcación de horizontes para la movilización, lo cual se debe a las estrategias dramatúrgicas que Delgado emplea para abordar el tema de la crisis medioambiental y, en concreto, el formato performativo de los dos textos que involucra al espectador como parte activa y responsable de lo que sucede durante la representación.

En *Yacimiento de baquelita “Paralelo 28”*, el espectáculo abandona un espacio teatral convencional y se traslada a una sala museal donde la frontera entre el escenario y el público se anula por completo. El espectador se convierte en actor y participante activo que puede hacer preguntas, observaciones y comentarios. Además, al revelarse fácilmente la relación que se establece entre el tiempo diegético y el del acto performativo, debe asumir la responsabilidad por el colapso ecológico que condujo al exterminio de la vida en el planeta y puso fin a la llamada civilización de baquelita, que no es sino la suya.

En *Ecotopías plásticas*, el espacio y el acto performativo se construyen de manera similar. Las tres actrices y el público comparten el mismo espacio, preferentemente un lugar público como una plaza o un patio. Después de interpretar tres relatos distópicos, las actrices invitan a los espectadores a participar en una acción conjunta¹⁷: llenar cada uno cinco bolsas de plástico con otras bolsas que se acumulan en el escenario y, a continuación, formar un círculo, mientras las mujeres proporcionan datos impactantes

16 En este contexto cabe mencionar la lectura que hace de la obra Jiang (2023: p. 515). Para el investigador chino, el desenlace marca “la derrota absoluta de los seres humanos”, sin que se ofrezca ninguna solución positivista, ya que “la devastación medioambiental, al ser demasiado grave, carece de redención alguna”.

17 Durante la puesta en escena en el Festival Lagaia de Lanzarote, fue la misma dramaturga que, usando un megáfono, solicitó la ayuda de los espectadores para representar conjuntamente la última escena.

sobre la contaminación por plásticos. El performance termina con la imagen de un niño, que hasta entonces estaba jugando en el escenario con los desechos industriales, colocándose una bolsa de plástico en la cabeza. Si bien la última escena puede interpretarse como una metáfora sombría del destino de la humanidad, la propuesta trasciende el enfoque apocalíptico de la crisis al fomentar, a través de una acción concreta de cambio, políticas de cuidado que renuncian al individualismo y permiten el surgimiento de la agencia colectiva. Mediante estas acciones performativas, Delgado lleva a cabo los principios teóricos de Rancière (2008/2010, p. 15), quien aboga por un teatro que capacite a los espectadores para dejar de “ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva”. De hecho, según afirma la dramaturga, su objetivo es lograr “la transformación del espectador, a la vez objeto y sujeto de la acción. Conseguir que se apropie del discurso y asuma que, unidos, tenemos poder para cambiar nuestra realidad y reapropiarnos de nuestro entorno”¹⁸.

Como hemos querido demostrar, en el caso de todas las obras aquí estudiadas, el hecho de recurrir al imaginario distópico-apocalíptico no tiene el objetivo de anular la expectativa de un futuro feliz, sino que sirve a las dramaturgas para llamar la atención del espectador sobre la urgencia de la crisis ecológica, hacerle reflexionar sobre su dependencia con respecto a los procesos biológicos y, por ende, fomentar una conciencia orientada hacia el medioambiente. Es así que las autoras comparten la visión de Moylan, quien aboga por una lectura activa, transgresora y politizada de las distopías, reconociendo su potencial para generar conciencia y propulsar acción frente a los desafíos contemporáneos. Para el citado investigador, la distopía apunta a construir una nueva realidad “anticapitalista, democráticamente socialista y radicalmente ecologista” (Moylan, 2000, p. 190).

6 Semillas del cambio: hacia una nueva sensibilidad ecológica

El denominador común de los textos de Merino, Morales y Delgado es también una apuesta por crear una nueva sensibilidad ecológica de acuerdo con las premisas del ecofeminismo y el posthumanismo feminista. Aunque tanto en *La redención* como en *Lavinia* y la “serie plástica” de Delgado prevalece una mirada antropocéntrica y el centro de atención no deja de ser el ser humano con sus preocupaciones, miedos al porvenir y búsqueda de opciones de supervivencia en una era de destrucción ambiental, las dramaturgas, proponen contemplar una nueva relación del humano con el *otro*. Ante todo, resulta interesante observar que las portadoras de cambio en estas obras son principalmente personajes femeninos: Isabel, en *La Redención*, quien busca alternativas y sueña con un mundo mejor; Ana, en *Lavinia*, quien establece una conexión espiritual con la naturaleza; y las tres Mujeres, en *Ecotopías plásticas*, quienes impulsan hacia una acción concreta en favor del bien común y colectivo. Las autoras ejemplifican con ello la metáfora que Puleo (2011) utiliza para definir el ecofeminismo como “la nueva Ariadna del siglo XXI”, surgida de la fusión del feminismo y la ecología, que “ya no se limita a esperar que actúe el héroe, colaborando discretamente en un segundo plano”, sino que se convierte en “protagonista de cambio”.

Siguiendo los principios del posthumanismo feminista (Braidotti, 2013/2015) y la ética basada en la “respons-habilidad” (Haraway, 2016/2020, p. 20), las dramaturgas,

¹⁸ Según la declaración de la autora en el correo electrónico del día 24 de octubre de 2022.

especialmente Merino y Morales, extienden el concepto del *otro* más allá del otro ser humano e incluso más allá del otro ser vivo para abarcar la totalidad de la ecoesfera. En oposición al pensamiento dualista del patriarcado capitalista y una visión mecanicista del mundo, abogan por una relación más complementaria que difiere de la visión en la que el humano está separado del resto del mundo vivo y que este no es más que el escenario donde suceden sus dramas. El mar de *La redención* y la atmosfera de *Lavinia*, en cuanto partes de la ecoesfera, se figuran como una presencia activa con la que los personajes tienen que interactuar. La naturaleza no humana y no orgánica deja de ser concebida como una entidad pasiva e inerte que carece de sus necesidades propias y que siempre está disponible para ser explorada, explotada y expoliada. Este gesto se invierte, y ahora es la naturaleza la que se dota de agencia y subjetividad, mientras que el humano se subordina a su voluntad y se entrega a su juicio en una suerte de acto expiatorio y simbólico. La dimensión sacra que adquiere la naturaleza no humana y no orgánica, capaz de juzgar al ser humano y de cuya merced depende la aplicación o no de su redención puede, por un lado, reflejar un enfoque romántico, pero por el otro, remite a los principios del ecofeminismo espiritual, tal como lo defiende Shiva (Mies y Shiva, 1993). Como aclara la activista y pensadora, el carácter sagrado que se otorga a la naturaleza no se refiere a una dimensión ultraterrenal, sino al redescubrimiento de su esencia en nuestra vida y supervivencia, la cual solo se respetará si se la asume como sagrada. Aunque Braidotti (2013/2015), desde su posicionamiento crítico, rechaza estos procesos de humanización de la naturaleza al entenderlos como una manifestación de normatividad antropomórfica, en el caso de las obras aquí estudiadas, el carácter femenino y sagrado que se le atribuye a la naturaleza llega a socavar una creencia antropocéntrica de la superioridad biológica del humano y, por consiguiente, una visión jerárquica de los seres vivos y otras partes del planeta, que ha fundamentado la lógica de la dominación patriarcal capitalista.

Por otra parte, aunque Delgado no otorga a la naturaleza el mismo nivel de protagonismo que Merino y Morales, sino que más bien intenta evitar cualquier interpretación esencialista que pueda conducir a renovar viejos estereotipos, comparte un enfoque muy similar al proyectar una visión de los humanos como seres sociales y biológicos encarnados en cuerpos vulnerables, socio- y eco-dependientes. Sus textos se alinean con la perspectiva posthumanista de Braidotti (2015) en tanto que proporcionan una crítica de los mecanismos de exclusión y cómo las estructuras de poder y dominación contribuyen a la degradación ambiental, destacando cómo estas cuestiones se interrelacionan con las desigualdades sociales y, en menor medida, de género. Asimismo, al retratar la destrucción del mundo reducido a un mero yacimiento de baquelita, desmantelan los fundamentos del pensamiento antropocéntrico y el concepto del ser humano como superior biológicamente.

Los textos insisten, de este modo, en la necesidad de superar la concepción binaria, rígida y jerárquica de la identidad humana en relación con su entorno. Una nueva relación entre lo humano y lo no humano que se construye sobre estas bases apunta a admitir la culpabilidad del humano por haber ejercido la violencia sobre el resto de la ecoesfera y haber conducido a la destrucción medioambiental. De ahí la insistencia, tanto en el plano argumental como lingüístico, en los motivos del apocalipsis y la redención que ya de por sí implican la idea del pecado (el caso de Delgado y Merino) y en el vocabulario relacionado con el campo semántico de la justicia (el caso de Morales). La dinámica que se establece en la comunicación teatral, por un lado, y la doble temporalidad inscrita en el género distópico, por el otro, hace que el público de *La redención*, *Lavinia* y el ciclo

de “distopías plásticas” se sienta desafiado y obligado a reflexionar sobre su propia culpabilidad, a la vez que plantearse la misma pregunta que se hacen los personajes de Merino, Morales y Delgado: ¿nos merecemos nosotros la segunda oportunidad? Y quizá, por extensión, la otra aún más importante: ¿qué debemos hacer para merecerla?

Referencias

- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (H. Salas, Trad.). Caja Negra. (Obra original publicada en 2010).
- Arendt, H. (2004). *La tradición oculta* (R.S. Carbó, F. Gómez Ibañez, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 2000).
- Aristóteles. (1974). *Poética* (J.D. García Bacca, Trad.). Gredos. (Obra original publicada en 335 a.C.).
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida* (M. Rosenberg, Trad.). FCE. (Obra original publicada en 2000).
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano* (J.C. Gentile Vitale, Trad.). Gedisa. (Obra original publicada en 2013).
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (F. Rodríguez, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 2004).
- Cárdenas, G. (2017) Distopía de la tierra: *La Redención* de Ana Merino. *Literal*. <https://literalmagazine.com/distopia-de-la-tierra-la-redencion-de-ana-merino/>
- Daly, M. (1978). *Gyn/Ecology*. Beacon Press.
- Delgado, I. (2018a). *Somos plástico*. Texto inédito.
- Delgado, I. (2018b). *Ecotopías plásticas*. Texto inédito.
- Delgado, I. (2018c). *Yacimiento de baquelita “Paralelo 28”*. Texto inédito.
- Diago, N. (1990). El teatro de ciencia-ficción en España de Buero Vallejo a Albert Boadella. En E. Baena Peña (Ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo* (pp. 173–186). Anthropos.
- Festival Langaia (2018). Festival Internacional de Medio Ambiente Langaia 2018. Dossier Memoria. https://www.langaia.org/2018/DOSSIER_Memoria%20FESTIVAL_LANGAIA%202018_Canarias.pdf
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (C. Iglesias, Trad.). Caja Negra. (Obra original publicada en 2009).
- García May, I. (2009). El maravilloso teatro de lo maravilloso. En T. López-Pellisa y F. Ángel Moreno (Eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica* (pp. 120–151). Universidad Carlos III de Madrid.
- García-Pascual, R. (2021). El teatro español ante el cambio climático. *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo*, XLVII(2), 117–139.
- García-Pascual, R. (2022). Crisis climática y teatro actual: concienciación a través de referentes mitológicos. En S. Hartwig (Ed.), *Contingencia y moral: el extranjero visto a través de la ficción* (pp. 429–447). Iberoamericana/Vervuert.
- Garrido Carrera, M. (2018). Teatro 1960-1990. En T. López Pellisa (Ed.) *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (pp. 223–249). Iberoamericana Vervuert.
- Griffin, S. (1978). *Woman and nature: the roaring inside her*. Harper y Row.
- Haraway, D. (2020). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (H. Torres, Trad.). Consonni. (Obra original publicada en 2016).

- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (C. Piña Aldao, Trad.). Akal. (Obra original publicada en 2007).
- Jiang, Z. (2023). Distopías en la escena española actual [Doctoral thesis, Universidad Carlos III de Madrid]. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/37106>
- Klaić, D. (1991). *The plot of the future: Utopia and dystopia in modern drama*. University of Michigan Press.
- Klein, N. (2007). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre* (I. Fuentes García, A. Santos, R. Diéguez, A. Caerols, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 2007).
- López Keller, E. (1991). Distopia: otro final de la utopía. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 55, 7–23.
- López Pellisa (2018). Teatro 1990-2015. En T. López Pellisa (Ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (pp. 251–278). Iberoamericana Vervuert.
- López-Pellisa, T. (2017). Las dramaturgas españolas y lo distópico: Teatro y ciencia ficción en el siglo XXI. *Annals of contemporary Spanish literature (ALEC)*, 42(2), 147–159.
- Martín Rodríguez, M. (2018). El teatro hasta 1960. En T. López Pellisa (Ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (pp. 195–221). Iberoamericana Vervuert.
- Martorell Campos, F. (2020). Nueve tesis introductorias sobre la distopía. *Quaderns de filosofia*, VII(2), 11–33.
- Martorell Campos, F. (2021). *Contra la distopía. La cara B de un género de masas*. La Caja Books.
- Merino, A. (2016). *La Redención*. Reino de Cordelia.
- Mies, M., y Shiva, V. (1993). *Ecofeminismo: Teoría, crítica y perspectivas*. Icaria.
- Morales, G. (2019) *Lavinia*. En AA.VV. *Planeta vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*. Ediciones Invasoras.
- Morales, G. (2023) De la ceguera individual a la conciencia colectiva: estrategias para una dramaturgia sobre el deterioro medioambiental. En J. Romera Castillo (Ed.), *Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI*, (pp. 73–87). Verbum.
- Moreno, F.Á. (2018). Narrativa 2000-2015. En T. López-Pellisa (Ed.) *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (pp. 177–194). Iberoamericana.
- Moylan, T. (2000). *Scraps of the untainted sky*. Westview Press.
- Peña Rodríguez, F. J. (2017). El teatro de Ana Merino: una propuesta para el siglo XXI. *Feminismo/s*, 30, 193–207.
- Pérez-Rasilla, E. (2016). Dos distopías urbanas en el teatro español del siglo XXI: *Flechas del ángel del olvido*, de José Sanchís Sinisterra, y *La selva es joven y está llena de vida*, de Rodrigo García. En C. Bauer-Funke (Ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, (pp. 353–363). Olms-Weidman.
- Peris Blanes, J. (2018). Ficciones inmunitarias. Relatos culturales del contagio y la amenaza. *International Journal on Collective Identity Research*, 1, papel 183.
- Puleo, A. (2011). *Ecofeminismo. Para otro mundo posible*. Ediciones Cátedra-Universitat de València.
- Puleo, A. (2019). *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*. Plaza y Valdes.

- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado* (A. Dilon, Trad.). Manantial. (Obra original publicada en 2008).
- Romera Castillo, J. (Ed.). (2023). *Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Verbum.
- Sargent, L. T. (1994). The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian*, 5(1), 1–37.
- Žižek, S. (2010). *Living in the End Times*. Verso Books.