

Elspeth Tilley

Representar el cambio

Diez obras que abordan el cambio climático

Traducción de
Olga Martín Maldonado



Enacting Change

Ten Plays That Tackle the Climate Crisis

Universidad de los Andes



TÁNDEM
NARRATIVA

Representar el cambio

Diez obras que abordan el cambio climático



Enacting Change

Ten Plays That Tackle the Climate Crisis

Representar el cambio
Diez obras que abordan el cambio climático



Enacting Change
Ten Plays That Tackle the Climate Crisis

Elspeth Tilley

Traducción de
Olga Martín Maldonado

Nombre: Tilley, Elspeth, autora. | Martín Maldonado, Olga, traductora.

Título: Representar el cambio: Diez obras que abordan el cambio climático = Enacting change : Ten plays that tackle the climate crisis / Elspeth Tilley ; traducción de Olga Martín Maldonado.

Descripción: Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2026. | xxii, 464 páginas; 14 x 21 cm. | Tándem Narrativa

Identificadores: ISBN 9789587989823 (rústica) | 9789587989847 (e-book) | 9789587989830 (e-pub)

Materias: Teatro australiano – Siglo XXI | Cambios climáticos – Drama

Clasificación: CDD 822.4–dc23

SBUA

Esta primera edición: abril del 2026

- © Elspeth Tilley
- © Olga Martín Maldonado, por la traducción al español
- © Nicolás Vaughan Caro, por el prólogo
- © Universidad de los Andes, Vicerrectoría de Investigación y Creación

Ediciones Uniandes
Carrera 1.ª n.º 18A-12, bloque Tm
Bogotá, D. C., Colombia
Teléfono: 601 3394949, ext. 2133
<https://ediciones.uniandes.edu.co>
ediciones@uniandes.edu.co

ISBN: 978-958-798-982-3
ISBN *ebook*: 978-958-798-984-7
ISBN epub: 978-958-798-983-0
DOI: <https://doi.org/10.51573/Andes.9789587989823.9789587989830>

Corrección de estilo: Mónica Montes y Fabián Bonnett
Diagramación: Angélica Ramos
Diseño de cubierta: La Central de Diseño
Ilustración de cubierta: Diego Sanabria
Foto de la autora: Tabitha Arthur

Impresión:
DGP Editores S. A. S.
Calle 63 n.º 70D-34
Teléfonos: 601 7217641 / 601 7217756
Bogotá, D. C., Colombia

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia. Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 000194 del 16 de enero del 2025, Mineducación.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Contenido

IX— La escena como espejo:
ética, empatía y cambio climático

261— *The Stage as a Mirror:
Ethics, Empathy, and Climate Change*

NICOLÁS VAUGHAN

1— Introducción

271— *Introduction*

23— Sobre las obras

286— *About the Plays*

Obras de cinco minutos

Five-minute plays

41— Pecios

299— *Flotsam*

48— Los pingüinos

304— *The Penguins*

59— Lin y Ash

312— *Lin and Ash*

Obras de diez minutos

Ten-minute plays

69— Esperando algo

319— *Waiting for Go*

87— Fabio el Grande
333— *Fabio the Great*

97— No soy una taza de té
341— *I Am Not a Cup of Tea*

109— Roja en dientes
351— *Red in Tooth*

123— La biblioteca
361— *The Library*

134— Los Smith
369— *The Smiths*

Obra de larga duración
Full-Length Play

151— Mundo
383— *World*

248— Ecologizar la producción teatral
454— *Greening Your Theater Production*

254— Sobre la autora
458— *About the Author*

256— Agradecimientos
460— *Acknowledgements*



La escena como espejo: ética, empatía y cambio climático

Nicolás Vaughan*

En la *Poética*, Aristóteles argumenta que la tragedia —así como la comedia— tiene como fin provocar en los espectadores la «catarsis» de las emociones representadas en el drama (6, 1449b27-28). Ahora bien, qué sea con exactitud lo que el Filósofo entiende por ese término es algo que quizá nunca se sabrá con certeza. En griego clásico, el término κάθαρσις proviene del verbo καθαίρω «yo limpio, purifico, purgo». Pero ¿qué es lo que se limpia, purifica o purga, y cómo sucede esto, cuando alguien se deja afectar por el drama en el que participa —activa o pasivamente— en calidad de espectador? Infortunadamente, en la obra mencionada, al menos en la parte que nos ha llegado¹, Aristóteles no arroja luces sobre estos particulares.

* Profesor asociado y director del Departamento de Literatura de la Universidad de los Andes (Colombia).

¹ Al menos en la primera parte, la que trata sobre la tragedia. Una segunda parte, perdida, trataba de la comedia. Es posible que en ella el Filósofo se

Tampoco lo hace en la *Política*, donde, tras tocar de pasada un par de veces el tema (8.7, 1341b37), afirma que el asunto ya fue tratado en la *Poética*. Y así quedamos en las mismas.

Aparte del problema exegético de la correcta comprensión de la teoría aristotélica de la catarsis, mucho se ha discutido sobre el problema filosófico de la finalidad misma del drama trágico. ¿Qué utilidad psicológica, social, educativa o política tiene la representación trágica? ¿En qué medida afecta —si de hecho lo hace— al espectador su participación en la obra dramática, ya sea de forma pasiva o activa? William Shakespeare, para mencionar un ejemplo significativo, concibe en su *Hamlet* tal participación en términos especulares. Para el personaje Hamlet, el buen teatro es un espejo no solo de la naturaleza del mundo exterior sino, más importante, del alma (3.2.21-23). En efecto, su estrategia para desvelar el regicidio y fratricidio llevados a cabo por su tío Claudio consistirá precisamente en desenmascarar su conciencia, por medio de su participación como espectador en una obra dramática:

explayara sobre la naturaleza de la catarsis, aunque esto no puede saberse con certeza. De esta parte pervive un esquema —unas notas— que un estudiante esbozó, conocido como el *Tractatus Coislinianus*, producido en el siglo x (editado por Richard Janko [Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1987]).

He sabido de culpables que viendo
una obra, fueron tan conmovidos
por el propio artificio de una escena
que en el acto confesaron sus culpas;
que el crimen habla, aunque no tenga lengua,
por milagrosos órganos.
[...] el drama es la manera en este caso:
la conciencia del rey caerá en el lazo².

En una suerte de resonancia —o, en este caso, disonancia— psíquica entre los sucesos representados en el drama urdido por Hamlet y los recuerdos de los eventos incurridos de la mente de Claudio, la *mens rea* de este queda desenmascarada ante todos, haciendo evidente su participación en los nefastos acontecimientos. Ahora bien, no es posible determinar con certeza si el alma de Claudio haya quedado purificada o depurada tras la experiencia dramática. Lo más probable es que no, si se tienen en cuenta sus acciones posteriores³. Sea como fuere, parece claro que Hamlet (o Shakespeare) concibe la experiencia

² *Hamlet* (tr. Idea Vilaríño, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1974), 2.2.524ss (cf. 3.2.70-83): «That guilty creatures sitting at a play / Have by the very cunning of the scene / Been struck so to the soul that presently / They have proclaimed their malefactions. / [...] The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the King.»

³ Claudio envía a Hamlet a Inglaterra para ser asesinado. Con todo, podría argumentarse que lo hace como respuesta al hecho de que este hubiera asesinado a Polonio y los acontecimientos consecuentes, y no porque su alma siguiera «sucía».

dramática como un efecto sobre la «conciencia» —la mente, el intelecto— del espectador que es causado por su participación en cuanto tal en una representación teatral. Aunque Hamlet se vale de tal efecto para desvelar al regicida, es claro que este es solo un uso particular del poder del drama.

En relación con el concepto aristotélico de catarsis, la denominada «paradoja de la tragedia» ha sido discutida numerosas veces en tiempos antiguos y modernos, a saber: cómo puede la tragedia causar placer —o algún beneficio— por medio de la representación de situaciones dolorosas. Recientemente, las contribuciones de Richard Janko, Martha Nussbaum y otros especialistas⁴ han avanzado el estado del arte de la cuestión, que no solo concierne a la dimensión exegética del pensamiento aristotélico, sino al entendimiento de la naturaleza misma del drama. Nussbaum, por ejemplo, concibe el efecto de la tragedia en relación con su función ética, en la medida en que le permite al espectador «extrospectar» con —esto es, «ponerse en los zapatos» de— las personas pertenecientes a otros géneros, culturas, persuasiones políticas, etc.⁵ Esto precisamente es lo que posibilita un horizonte

⁴ Véanse, por ejemplo, los capítulos compilados por Amélie O. Rorty (ed.) en *Essays on Aristotle's 'Poetics'* (Princeton: Princeton University Press, 1992).

⁵ Sobre las pasiones trágicas, esto es, las emociones de la compasión y el temor en la medida en que son producidas en el espectador por la tragedia, véase

de comprensión entre diversas personas y culturas, y es la base fundamental de la vida en sociedad. En efecto, solo en virtud de que una persona pueda empatizar con otras es posible el diálogo, la argumentación y, a la postre, la comprensión. La representación dramática es un vehículo idóneo para ello.

En *Representar el cambio: Diez obras que abordan el cambio climático*, la escritora, actriz de teatro y profesora australiana Elspeth Tilley presenta una propuesta que busca ampliar el alcance de la empatía producida por la representación teatral. La sintonía o resonancia que produce la experiencia dramática no se limita a otras personas o culturas, sino a otras especies vivientes y, en últimas, al mundo mismo (el «World» del que trata la última de las obras aquí incluidas). El registro dramático de las obras oscila entre lo trágico —causando compasión y temor— y lo cómico —causando placer y risa—, y la autora es explícita en sus intenciones. ¿Cómo es posible sensibilizar y

especialmente Nussbaum, «Interludio II. La fortuna y las pasiones trágicas», en *La fragilidad del bien: Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2004, 2.^a ed.; tr. A. Ballesteros [ed. revisada en inglés de 2001]), pp. 469-487: «No obstante, si, como Aristóteles, pensamos que ser bueno no basta para la *eudaimonía*, para la vida excelente y encomiable, la compasión es una respuesta humana valiosa. Por ella reconocemos la importancia de lo infligido a alguien semejante a nosotros sin culpa por su parte. [...] Algo semejante puede decirse del temor. Su estructura de creencias está relacionada íntimamente con la de la compasión. Aristóteles hace hincapié en que lo que compadecemos en otro es lo que tememos que podría ocurrirnos a nosotros mismos [...]» (477).

concientizar a la gente de la gravedad del cambio climático y de sus devastadores efectos, ya presentes, ya futuros? Tilley propone, en ese orden de ideas, que el teatro es el medio más propicio.

Ahora bien, la mencionada ampliación concierne no solo a las diferentes intersubjetividades que participan del horizonte de comprensión, sino al efecto mismo de la experiencia dramática. Para Tilley, el teatro es una epistemología por derecho propio. Sobre la base de la teoría dramática de la profesora india Una Chaudhuri, Tilley concibe el teatro como «un modo de producción de conocimiento»⁶. El teatro produce nuevo conocimiento en la medida en que es un tipo de razonamiento práctico que acaece por medio de, y entre, los participantes de la experiencia dramática: autores, autoras, actores, actrices, intérpretes y, especialmente, espectadores. Por otro lado, el teatro es también una forma de preservación y atesoramiento de conocimiento, en la medida en que se alimenta y a su vez es alimentado por una rica tradición oral, no reducible a formas de conocimiento escrito. Finalmente, es una experiencia transdisciplinaria, que entreteje y reevalúa «los conocimientos intuitivos, creativos, orales, incorporados, experienciales, testimoniales, indígenas y demás

⁶ Una Chaudhuri, «Carl Weber Memorial Lecture 2023: Signs, Wonders, Blunders: Making the AnthroScene on Campus», conferencia, Stanford University, 9 de marzo del 2023. Citado por Tilley en p. 7.

formas diversas de conocimiento, para ayudar a resolver los grandes problemas de nuestra época, en vez de menospreciarlos y descartarlos porque son ontológicamente diferentes» («Introducción», p. 8). En ese sentido, constituye, sin lugar a dudas, una lectura decolonial de la consigna clásica *In pluribus unum*.

Este volumen incluye una introducción en la que Tilley presenta su concepción teórica sobre la necesidad y oportunidad del razonamiento práctico que emana de la experiencia teatral, seguida de diez obras dramáticas originales de distinta extensión. La intención de la autora es que las obras sean efectivamente representadas *in situ* ante un público de carne y hueso. En consecuencia, concebirlas como un mero conjunto de obras literarias que han de ser leídas, diseccionadas y estudiadas en abstracto, desincorporadas de su concreción corpórea en el escenario y ante unos espectadores vivos que participan de la representación dramática, es un error.

Las diez obras están divididas en relación con su duración. El primer grupo se compone de tres obras cortas —«de cinco minutos», dice la autora—. La primera de ellas, *Pecios*⁷, representa la discusión entre una jueza

⁷ *Flotsam* en el inglés original, título que reverbera con el maravilloso libro homónimo del escritor e ilustrador estadounidense David Wiesner. Los pecios (del latín *pecia*) son los restos de un naufragio que son traídos a tierra por la marea.

que debe decidir sobre el estatus legal de refugiados de un grupo de personas desplazadas y desposeídas por efecto del cambio climático y su hija, una activista. A medida que la discusión avanza infructuosamente, el Coro se va enrollando fatalmente en los restos de detrito causados por los ciclones. La segunda obra, titulada *Los pingüinos*, ridiculiza con éxito a los seres humanos —aquí llamados *hu-mings*⁸—, cuya naturaleza es comentada críticamente por tres pingüinos que se topan con dos científicos hombres. Es un guiño directo a *Las aves* de Aristófanes, como la autora misma reconoce («Introducción», p. 26). La tercera obra, *Lin y Ash*, se describe en la acotación inicial como para ser montada sin una barrera entre los actores y el público. Representa a una estudiante de universidad que está preocupada por su huella en el planeta, particularmente por la de la basura que ella misma produce. Decide recubrir su cuerpo con ella, lo que causa una reacción de repudio y ridículo entre algunos de sus compañeros. El efecto es sin duda cómico y trágico a la vez.

El segundo grupo de obras, de duración media —de «diez minutos»—, lo componen a su vez seis piezas. La primera de ellas, *Esperando algo*, describe la interacción

⁸ Del inglés *ming*, «apestar». El neologismo *hu-ming* es prácticamente intraducible. Olga Martín, en su excelente versión al español, ha propuesto aquí «apestumanos».

que ocurre entre dos trabajadores de obras viales. Uno de ellos se pregunta reiteradamente por el futuro de las botellas de plástico y de otros artefactos derivados del petróleo, así como por la huella de carbono derivada directamente de su producción. Sus palabras constituyen una balada sombría que acompaña el baile, las luces y las señales de tránsito que los dos agitan.

La segunda pieza del grupo, *Fabio el Grande*, es una obra alegórica que pasa en un hipódromo y tiene como protagonistas a dos caballos y una yegua: Fabio, Mary y Macizo. Por medio de sus conversaciones, vemos el choque entre el discurso del éxito individual —que representa el semental Fabio— y la crítica a ese sistema por parte de Macizo y Mary (un caballo castrado y una yegua, respectivamente), quienes cuestionan si realmente hay libertad cuando todos están compitiendo y siendo controlados. La obra termina con una fuga que rompe con el orden establecido, y sugiere que la única forma de liberarse es cuestionar las narrativas dominantes y unirse entre los oprimidos.

La tercera pieza, titulada *No soy una taza de té*, es una sátira sobre el mundo corporativo. Transcurre en una convención de empresa donde una instructora lleva a tres empleados por ejercicios de «trabajo en equipo» que terminan mostrando las tensiones entre ser auténtico, sentirse alienado y mantener una imagen profesional. Usando

el absurdo y la actuación exagerada, la obra expone lo frágiles que son los discursos motivacionales y la distancia enorme entre lo que una empresa dice que hace y lo que sus empleados realmente viven. Todo culmina en un momento metateatral que cuestiona la ética de convertir el trabajo en un espectáculo.

La cuarta pieza, *Roja en dientes*⁹, es un monólogo dramático en el que una mujer detenida habla sobre la crisis ecológica desde su propia experiencia. Su discurso mezcla la maternidad, la desesperación y una crítica fuerte sobre cómo los humanos hemos destruido el planeta. Con un lenguaje fragmentado y poético, la obra señala la violencia del sistema económico actual, pone en duda qué significa realmente estar «cuerda», según las instituciones, y propone una ética del cuidado que va en contra de las ideas tradicionales de justicia y redención.

La quinta pieza, *La biblioteca*, transcurre en el siglo xxv: dos extraterrestres adolescentes, Glarb y Wockle, se cueñan en una biblioteca interplanetaria que guarda objetos de la humanidad ya extinta: una tostadora, un lápiz labial y una bota de cuero. Cuando los tocan, reviven recuerdos sensoriales que les muestran costumbres humanas

⁹ En referencia a un verso de «In Memoriam A.H.H.», de Lord Tennyson: «Who trusted God was love indeed / And love Creation's final law / Tho' Nature, red in tooth and claw / With ravine, shriek'd against his creed».

absurdas y perturbadoras —quemar la comida, pintarse la cara con químicos tóxicos y usar pieles de animales como zapatos—. Todo les parece tan raro que deciden que debe ser ficción, porque nadie pudo haber vivido así de verdad. Entre risas, asombro y un toque de horror, se van a buscar algo de comer y la «historia real», convencidos de que los humanos eran demasiado creativos como para haberse extinguido.

La última pieza del grupo se titula *Los Smith*. En un futuro en el que los jóvenes están al mando y los adultos son juzgados por sus ideas del pasado, Floyd Smith termina en un tribunal por tener un huerto privado y andar compartiendo teorías económicas obsoletas. Su hija, Bronte, una activista política joven, interviene para defenderlo, pidiendo empatía entre generaciones y apostando a que todos pueden aprender unos de otros. Aunque lo declaran culpable, el castigo es más bien simbólico: tiene que asesorar al consejo juvenil y participar en una terapia de baile comunitario para recuperar la confianza en los demás.

La obra más extensa del volumen se titula *Mundo*. Transcurre en un ficticio supermercado neozelandés con ese mismo nombre, donde trabajadores y activistas lidian con problemas laborales, ecológicos y personales en medio de una crisis climática que no para de crecer. La protagonista, Cassie, es una empleada veterana que observa

con ironía y sabiduría los roces entre generaciones, clases sociales y culturas, mientras Viggo, el gerente, lucha con su propio trauma y su forma rígida de ver las cosas. Trae y Pauly lideran una protesta contra el exceso de empaques, mostrando las contradicciones del consumo moderno y lo frágiles que son las estructuras empresariales. A medida que el clima —tanto laboral como meteorológico— empeora y las tensiones se intensifican, los personajes tienen que replantearse sus valores, sus relaciones y su capacidad de actuar juntos. El colapso del supermercado se convierte en símbolo de un sistema que no se puede sostener, pero también en una oportunidad para imaginar nuevas formas de organizarse en comunidad. Al final, la obra plantea que el cambio no viene de grandes gestos heroicos, sino de pequeños actos cotidianos, tejidos con paciencia y convicción.

Como ya se mencionó, la autora es clara en su intención de que las obras han de ser representadas en vivo, ante una audiencia viva e «incorporada» (*embodied*) en la representación. Sin embargo, es interesante notar que el texto rezuma de acotaciones que solo tienen sentido si son leídas —por el elenco actoral, cuando menos—, por cuanto no son fácilmente representables (o al menos no es evidente cómo lo serían). Una de las más llamativas aparece al principio de *Los pingüinos*:

NOTA DE LA AUTORA: Por favor, interpreten a los humanos desvergonzadamente para provocar risas tontas: tal vez si los humanos pudiéramos empezar a reírnos de nosotros mismos y de nuestras locuras, podríamos abrir la puerta a una nueva comprensión menos soberbia de nuestro lugar y papel en este planeta. Y puede que de la risa compartida surja el inicio de una sanación compartida. (p. 49)

Esta instrucción, dirigida a los actores, pretende sentar las bases para la atmósfera paródica y ridiculizante de la experiencia dramática. En efecto, solo en la medida en que el espectador logre empatizar y entrar en consonancia con los pingüinos protagonistas y, efectivamente, desintonice y entre en disonancia con los «apestumanos», la experiencia dramática podrá darse. Otro ejemplo significativo ocurre en la nota de la autora a *Roja en dientes*:

Al representar esta obra, se deben actualizar los datos sobre la población mundial, la natalidad y el CO₂ atmosférico, de acuerdo con el momento de su producción. *Puede que los cambios les resulten impactantes; para mí lo son, sin duda.* Cuando escribí esta obra en el 2015, la población mundial estaba por debajo de los siete mil quinientos millones. Para el 2025, al actualizarla para este libro, ya había superado los ocho mil millones. En ese mismo lapso, cien mil millones de toneladas adicionales de CO₂ ya habían entrado en la atmósfera. (p. 110, énfasis añadido)

La información consignada en esta nota no está destinada a ser leída o representada durante la función. Sin embargo, resulta crucial para que los actores comprendan el propósito comunicativo de la obra y el efecto que esta busca generar, así como para que los espectadores —al menos de manera indirecta— accedan a esta misma experiencia. Esto revela que la relación entre los distintos estratos del texto teatral —el texto leído, el interpretado por los actores, el representado en escena, el presenciado por el público, el compartido en la experiencia colectiva, el sometido a la crítica— es, en realidad, considerablemente más compleja de lo que parece a primera vista.

Cualquiera que sea el camino que conduzca al lector hacia este texto, cualquiera que sea la mirada con la que decida aproximarse a él, existe un anhelo central: que quien en este preciso instante recorre estas líneas logre transformarse en espectador participante de la experiencia dramática. Que el acto de leer se convierta en acto teatral, que las palabras cobren cuerpo y movimiento en la imaginación, y que el espacio entre la página y los ojos se llene de la misma energía que vibra entre el escenario y la butaca.



Introducción

Estas obras están hechas para ser representadas; compuestas de luz, sonido, música y color, cobran vida gracias al sudor y el aliento de los actores. No están pensadas para permanecer en la página, constreñidas por la monovisión de la palabra impresa, que, al fin y al cabo, ha sido un arma fundamental de la colonización y el capitalismo, dos fuerzas que estas obras pretenden encarar. El teatro se escribe para ser animado por medio de una pluralidad multimodal al acoger a los espectadores como cómplices, crear esa electricidad única que solo existe en el momento y generar un sentido de riesgo compartido ante el éxito o el fracaso de cada puesta en escena. Más que cualquier otra forma de arte, el teatro es algo vivo.

Al representar cualquier obra ante un público, incluso como una simple lectura, se descubre la verdadera esencia del teatro. La biopolítica de los cuerpos que habitan las historias en espacio y tiempo reales estimulará

conversaciones entre quienes estén de acuerdo y quienes no, quienes suelen ser escuchados y quienes a menudo son silenciados. En el choque y el encuentro de voces que reaccionan a algo enérgico y visceral se desbloquearán nuevos conocimientos. Es así como el teatro nos ayuda a distanciarnos del miedo y del desconcierto ante el cambio climático para percibirlo desde distintos ángulos.

El teatro es especialmente adecuado para abordar el cambio climático porque refleja la complejidad viva y palpitante del medioambiente global. Como forma multimodal, el teatro provee todo lo que nos ofrece el arte tradicional para cambiar nuestro modo de pensar, y mucho más. Puede documentar historias reales de mundos cercanos y lejanos, humanos y más-que-humanos, y contarlas con voces humanas para oídos humanos. Ayuda a desarrollar la extrospección —la capacidad de ponernos en la piel del otro—, al hacer que los actores encarnen la diversidad y difuminen las fronteras entre los personajes humanos y más-que-humanos. El teatro se vale del concepto de *mutatis mutandis* —imaginar y modelar el mundo que queremos— en sus historias y procesos de construcción de ensambles. La creación de un espacio teatral utópico, ya sea lleno de protesta o de acción, posibilita que las personas accedan a cómo es y cómo se siente; si pueden experimentarlo una vez, ya saben que podrán recrearlo de nuevo.

Como medio afectivo y colaborativo, el teatro puede proporcionar un crisol compartido para procesar la conmoción, la aflicción y la confusión climáticas, y fraguarlas en la esperanza, la motivación y la resiliencia necesarias para hacer frente al cambio y a la incertidumbre. Puede contar historias positivas para compensar el ciclo de noticias a menudo negativas. Puede crear una comunidad solidaria que descubra la alegría del trabajo conjunto para alcanzar un objetivo compartido. Puede producir felicidad, no solo al iluminar la belleza interior de las experiencias humanas y las interacciones cotidianas, sino también al inspirar a los espectadores y participantes a ser más prosociales¹. Las investigaciones demuestran repetidamente que la asistencia habitual al teatro promueve la interacción social, la estimulación psicológica y las emociones positivas, lo que contribuye a una felicidad a largo plazo². El teatro griego tuvo sus orígenes en los rituales religiosos; incluso sus formas contemporáneas

¹ Steve Rathje, Lauren Hackel y Jamil Zaki, «Attending Live Theatre Improves Empathy, Changes Attitudes, and Leads to Pro-Social Behavior». *Journal of Experimental Social Psychology* 95 (2021), artículo 104138.

² Chris Hand, «Do the Arts Make You Happy? A Quantile Regression Approach». *Journal of Cultural Economics* 42, n.º 2 (2018): 271-286; Senhu Wang, Hei Wan Mak y Daisy Fancourt, «Arts, Mental Distress, Mental Health Functioning and Life Satisfaction: Fixed-effects Analyses of a Nationally Representative Panel Study». *BMC Public Health* 20 (2020), artículo 208.

más seculares conservan esta capacidad innata de guiarnos a lo largo de las transiciones de la vida con una conciencia más amplia que nuestra mera individualidad. El teatro ralentiza el tiempo, una capacidad cada vez más importante a medida que nos precipitamos hacia el destino del planeta.

Debido a esta compleja red de múltiples posibilidades, durante más de una década me ha resultado útil usar conceptos de transdisciplinariedad para organizar mi escritura, producción y enseñanza del teatro climático³. El conocimiento científico es esencial para las soluciones medioambientales, pero también lo es comprender las dimensiones humanas, emocionales y culturales. La transdisciplinariedad ofrece un proceso inclusivo que empieza por definir el problema para luego identificar diversos conocimientos y aplicarlos en combinación para producir soluciones sin juicios jerárquicos. No discrimina entre conocimientos creativos, incorporados, científicos y experienciales, sino que está abierto a ver cómo puede ser útil cada uno al mezclarse con los demás. Esto es lo que también hace el teatro: se vale de la fricción creativa que surge de la combinación de diferentes voces, perspectivas, formatos

³ Elspeth Tilley, «Applied Theatre as Transdisciplinary Research: JustUs and the Quest for Second-Order Change». *Research in Drama Education* 29, n.º 1 (2024), 214-232.

y modos de comunicación como fuerza generadora para abrir espacios multidimensionales donde afloren nuevos conocimientos.

Desearía que esto se entendiera mejor más allá de las comunidades teatrales. Al comprometerse con la justicia social o los asuntos medioambientales, el teatro suele ser visto solo como otra forma más de comunicación por quienes están fuera del teatro, tales como los responsables políticos y los financiadores, que lo costean solo si ofrece resultados «educativos» o «informativos» reconocibles. Interpretan el teatro como un «paquete», aunque estéticamente emocionante, para envolver y transmitir el mismo tipo de conocimiento que podría brindarse en un folleto o un video educativo (después comparan los precios y piensan que el folleto es más barato y que llegará a un público más amplio).

Pero el teatro no funciona así, no es informativo. El teatro es encarnado, experiencial, interactivo, genera empatía y abarca muchas otras cualidades que ni siquiera sabemos cómo nombrar. Tiene un impacto profundo, no superficial. Tampoco es necesariamente una manera de aclarar asuntos; es más, una de las mejores cosas que puede hacer el teatro es enturbiar una cuestión y mostrar lo compleja que es al verla por medio de un conjunto multifacético de historias. Puede ayudarnos a conectar con estadísticas remotas y cantidades de datos al revelar

una serie de impactos personalizados. Puede mantener ideas contradictorias en una tensión creativa sin reducirse a los binarios de lo «correcto» y lo «incorrecto», algo que necesitamos en un mundo cada vez más enfrascado en batallas dicotómicas sobre ideología. Chantal Mouffe habla del arte como un espacio agonístico fundamental para albergar el exceso, lo irrepresentable y lo despreciable; el arte crea espacio para aquello que no puede reducirse a las reglas logocéntricas del significado, incluyendo el espacio para nuevas subjetividades emergentes⁴. El teatro lo ha hecho siempre. Suele ser opaco y esto no es una limitación en su creación de significado, sino su meollo mismo. El teatro es epistemológicamente diferente, y es importante darle espacio a esto, al tiempo que se le tolera la incertidumbre sobre cómo funciona exactamente.

Por ejemplo, en una charla que dio Una Chaudhuri en el 2023, señaló que «muchos científicos tienen una profunda malcomprensión de lo que hacemos [los dramaturgos] y nos ven como [...] personas que, como ellos dicen, “cuentan la historia” o “cuentan su historia”. No comprenden que el teatro, hacer teatro, crear cultura, es un modo de producción de conocimiento. No se trata

⁴ Chantal Mouffe, «Agonistic Politics and Artistic Practices: Agonistic Public Spaces», en *Public Space Reader*, Miodrag Mitrašinić y Vikas Mehta, eds. (Nueva York: Routledge, 2021), 312-318.

solo de traducir los mensajes de otros»⁵. El comentario de Chaudhuri coincide perfectamente con mis experiencias como alguien que se ha dedicado a enseñar e investigar los paradigmas de la comunicación y la representación durante décadas. Abordar o evaluar el teatro ecológico a través del lente de la comunicación persuasiva o la información pública es tentador —porque aún no hemos desarrollado metodologías orgánicas de evaluación teatral que puedan dar cuenta de la unicidad del teatro—, pero también es reduccionista y perjudicial. Las cualidades únicas e inefables del teatro se ven afectadas al analizarlas con un lente comunicativo.

El teatro tiene su propio corpus de conocimiento, que es transmitido de director a actor y de profesor a estudiante; es distinto del conocimiento de los estudios de la comunicación y la información. Es más, no todo el conocimiento teatral está recogido, ni siquiera hoy en día, en artículos o libros de texto. Tenemos que respetar esas partes del conocimiento teatral que aún existen dentro de una tradición oral y aquellas que son intuitivas y corporeizadas, que quizá nunca se escriban. Estas siguen siendo conocimiento. Los creadores teatrales sabemos que algunos

⁵ Una Chaudhuri, «Carl Weber Memorial Lecture 2023: Signs, Wonders, Blunders: Making the AnthroScene on Campus», Conferencia, Stanford University, 9 de marzo del 2023.

juegos, movimientos o elementos tienen ciertos impactos en los participantes o espectadores. En la última década, los experimentos neurocientíficos han demostrado que asistir a teatro sincroniza los latidos del corazón y estimula los comportamientos empáticos⁶, lo que no es nuevo para nosotros. La neurociencia es solo otra forma de validar lo que ya sabíamos. El conocimiento que tenemos los creadores teatrales debe respetarse como válido. Por eso me parece útil el concepto de transdisciplinariedad. Dentro de los enfoques transdisciplinarios se valoran y pueden aprovecharse los conocimientos intuitivos, creativos, orales, incorporados, experienciales, testimoniales, indígenas y demás formas diversas de conocimiento, para ayudar a resolver los grandes problemas de nuestra época, en vez de menospreciarlos y descartarlos porque son ontológicamente diferentes.

A pesar de su capacidad positiva para ofrecer alegría, reflexiones y soluciones multifacéticas, no es fácil hacer

⁶ Felix Carter, Mike Richardson, Ana Levordashka, Sarah Campbell, Benjamin Samuels, Danaë Stanton Fraser e Iain D. Gilchrist. «From Story to Heartbeats: Physiological Synchrony in Theater Audiences». *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. Publicación en línea anticipada, 30 de diciembre del 2024. <https://doi.org/10.1037/aca0000699>; Joe Devlin, Daniel C. Richardson, John Hogan y Helen Nuttall, «Audience Members' Hearts Beat Together at the Theatre». University College London (UCL), Faculty of Brain Sciences, Department of Psychology and Language Sciences, 17 de noviembre del 2017. <https://www.ucl.ac.uk/news/2017/nov/audience-members-hearts-beat-together-theatre>.

teatro ecológico. La salud mental es un gran reto cuando se trabaja con el cambio climático. Las personas son vulnerables, y resulta agotador y confrontador lidiar con algo que muchos consideran que no tiene solución. Por eso es fundamental centrarse en la esperanza y acompañar estas producciones teatrales con procesos para el bienestar. Un año, en mi clase, les permití a algunos de los alumnos más avanzados que escogieran de manera independiente obras sobre el cambio climático que quisieran dirigir. Por desgracia, escogieron las más trágicas que encontraron. Al ser directores sin experiencia, confundieron la desolación con el poder, que no son lo mismo. Bien hecho, el teatro positivo puede ser tan poderoso como el teatro negativo. La experiencia me ha enseñado que en este momento de la historia es más importante construir esperanza que generar confrontación.

La manera de tratar el cambio climático en las aulas y en las producciones teatrales ha cambiado con el tiempo. Cuando escribí y produje por primera vez para el Climate Change Theatre Action [Acción Teatral Contra el Cambio Climático] en el 2015, la crisis climática no era prioritaria en la conciencia de la gente, que «hacía la vista gorda» ante el cambio climático y no quería aceptarlo como algo real. Podría decirse que necesitaba un *shock* para aceptar su veracidad y la magnitud y la profundidad de su impacto, y así darle prioridad en sus pensamientos

y acciones. El uso de obras que generaran confrontación funcionó bien en ese año. Mi obra *Pecios* se centra en las islas del Pacífico y bastantes espectadores comentaron que no sabían que muchas islas venían hundiéndose desde la década de 1990, por lo que se sorprendieron al enterarse.

En la actualidad, el contexto es muy distinto: públicos, artistas y estudiantes ya saben que el cambio climático es una catástrofe. Necesitan saber cómo lidiar con esa conciencia y responder de manera productiva, en vez de quedarse paralizados por la angustia. Ahora suelo seleccionar, en mis escritos y producciones sobre el tema, contenidos que ofrezcan esperanza y modelen medidas positivas para la acción. Procuro evitar las tragedias y pongo énfasis en la comedia, lo que sorprende a muchas personas que se esperan un pesimismo fatalista; aunque evito la tragedia sobre todo por lo relativo a su estructura, no al contenido. La narrativa aristotélica es especialmente problemática porque es muy específica de un lugar y un tiempo. Aristóteles nació en el año 384 a. C., era hombre y europeo. Todas las formas narrativas tienen sus especificidades culturales y de género, pero la aristotélica es particularmente jerárquica e individualista, algo muy distinto de los valores colectivistas y empáticos que debemos adoptar para abordar el cambio climático.

El dramaturgo brasileño Augusto Boal documenta cómo, en sociedades antiguas, el teatro era una actividad

comunitaria en la que la gente cantaba libremente, al aire libre, todos podían participar y no había papeles estelares ni menores. Era un modo democrático de transmitir información importante y aliviar juntos el estrés, incluyendo al público, no separados. Luego, señala,

llegó la aristocracia y estableció divisiones: algunos subirán al escenario y solo ellos podrán actuar; el resto permanecerá sentado, pasivo, recibiendo: estos serán los espectadores, las masas, el pueblo. Y para que el espectáculo reflejara eficazmente la ideología dominante, la aristocracia estableció otra división: algunos actores serán protagonistas (aristócratas) y el resto será el coro: simbolizando, de uno u otro modo, a las masas⁷.

Esto estableció una narrativa jerárquica, pero sabemos que las historias no solo reflejan la realidad, sino que también la esculpen. Las historias moldean nuestras expectativas de lo que es normal. Si contamos historias ego-céntricas en las que el hombre domina a otros humanos y los seres humanos dominan a la naturaleza, con el tiempo, ese pensamiento jerárquico crea culturas patriarcales y antropocéntricas que afectan el ecosistema real.

Si se usa cuidadosamente, el teatro puede abrir espacios y caminos para imaginar una mejor y distinta estructura

⁷ Augusto Boal, *Theater of the Oppressed* (Nueva York: Theatre Communications Group, 1985), 32.

de lo que llamamos «normal». Creo que los textos que ofrecen visiones esperanzadoras o que invitan a los participantes a elaborar sus propias visiones, mediante un proceso participativo, facilitan experiencias de teatro climático seguras y satisfactorias. En el 2021, por ejemplo, mis estudiantes crearon un pódcast⁸ inspirado en un libreto interactivo de la dramaturga británica Zoë Svendsen para el Climate Change Theatre Action, que invita a la gente a imaginar cómo funcionaría su pueblo o ciudad en el futuro si se hubieran tomado medidas positivas de mitigación para enfrentar el cambio climático. Mis alumnos evocaron maravillosas visiones de corredores verdes, una renaturalización y una economía colaborativa para nuestra ciudad, basándose en características geográficas y sociales reales para crear algo que se sintiera auténtico. Comentaron lo útil que resulta pensar en lo que es posible, en vez de quedarse estancados en lo que parece imposible.

En el pasado, sin duda, he sentido a veces la necesidad de recurrir a la tragedia para despertar a las personas, captar su atención y hacer que se preocuparan. Ahora, con la sobrecarga de información sobre el cambio climático que nos rodea, veo como una función clave del teatro ayudarles a no sentirse tan abrumadas por esa exposición permanente. El teatro ofrece un formato distinto para

⁸ <https://cctaotearoa.podbean.com>

reflexionar, imaginar futuros alternativos e incluso reír, por contradictorio que parezca, al tratarse de un tema tan serio como la crisis climática. El arte tiene muchas funciones en la sociedad, y las investigaciones antropológicas demuestran que una de ellas es aliviar el estrés. El teatro, sobre todo la comedia, puede liberar endorfinas que ayudan a calmar o alivianar las emociones de ira y ansiedad, y nos permite alcanzar un estado emocional en el que podamos escuchar con más calma y empezar a formular un plan⁹.

La comedia también es un gran agente disruptivo que socava los desequilibrios de poder y rompe categorías obsoletas para evidenciar supuestos¹⁰. A primera vista, los recursos cómicos disruptivos suelen parecer ingenuos o infantiles, pero eso es precisamente lo que nos ayuda a reconectar con la mentalidad más empática y no jerárquica que teníamos en la infancia. La psicóloga cognitiva Melanie Joy sostiene que las culturas occidentales nos entrenan

⁹ Véase Tatiana A. Vlahovic, Sam Roberts y Robin Dunbar, «Effects of Duration and Laughter on Subjective Happiness within Different Modes of Communication». *Journal of Computer-Mediated Communication* 17, n.º 4 (2012), 436-450; JongEun Yim, «Therapeutic Benefits of Laughter in Mental Health: A Theoretical Review». *The Tohoku Journal of Experimental Medicine* 239, n.º 3 (2016), 243-249.

¹⁰ Elspeth Tilley, «Laughter that Shatters: Improv Techniques for Social Justice Comedy Playwriting», en *Embodied Playwriting: Improv and Acting Exercises for Writing and Devising*, H. Haft Bucs y C. Menefee, eds. (Nueva York: Routledge, 2023), 143-159.

para inhibir la empatía para servir a objetivos egoístas, lo que conduce a una forma de embotamiento psíquico¹¹. Este proceso de embotamiento es similar al descrito por Keith Johnstone en *Impro*, en el que la escolarización nos enseña a no responder a nuestras emociones, lo que ocasiona una pérdida de conexión con el mundo¹². Sin embargo, la risa contrarresta este embotamiento al proporcionarnos una experiencia afectiva positiva y estimulante. La risa es valiosa para la acción climática porque nos ayuda a acceder a un estado cándido de asombro y juego, al superar la violencia de la categorización jerárquica y el excepcionalismo humano inculcados por el capitalismo, el patriarcado y el colonialismo. La comedia nos permite volver a abrazar la empatía, la espontaneidad y la creatividad. El teatro que es graciosamente divertido también suele ser profundamente disruptivo para el *statu quo*.

La risa constructiva, compartida con otros, puede ayudarnos a desarrollar empatía y conexión. Para enfrentar el cambio climático necesitamos una mentalidad cosmopolita de comunidad global. El nacionalismo no es útil cuando al aire y al agua no les importan las fronteras nacionales; el esmog se desplaza, los ríos atraviesan

¹¹ Melanie Joy, *Why We Love Dogs, Eat Pigs and Wear Cows: An Introduction to Carnism* (San Francisco: Conari Press, 2010).

¹² Keith Johnstone, *Impro: Improvisation and the Theatre* (Nueva York: Routledge, 1979).

continentes enteros y la sequía se extiende hacia todas las direcciones. Tenemos que abordar el cambio climático de una manera holística, unidos como humanidad, y encontrar maneras de colaborar. El trabajo colaborativo en proyectos de teatro medioambiental tanto en Colombia como en China me ha demostrado que la risa puede derribar barreras, trascender la lengua y la historia, y establecer vínculos positivos que crean plataformas sólidas para trabajar juntos¹³. Por supuesto que la comedia también puede ser problemática si es culturalmente insensible, si usa estereotipos o apunta a grupos vulnerables. Escritores y productores de teatro sobre el cambio climático deben investigar sobre descolonización, capacitismo, antirracismo y otros temas para que su contenido sea parte de la solución en vez de agravar el problema.

El proceso es tan importante como el contenido. A la hora de producir teatro, debemos escoger los materiales con criterio, evitando textos que sean excesivamente oscuros o desesperanzadores, o que contengan un humor que pueda resultar ofensivo, pero también debemos tener en cuenta los mecanismos mediante los cuales trasladaremos ese material del papel al escenario, y asegurarnos de que

¹³ Elspeth Tilley, «Drinking Imaginary Cosmopolitans in Beijing: Or Why Kiwis Sometimes Fly», en *All Good Things Must Begin: Short Plays Imagining the Future*, ed. Chantal Bilodeau (Nueva York y Toronto: Arts and Climate Initiative and the Centre for Sustainable Practice in the Arts, 2024), 25-32.

esos mecanismos no causen daño. Por esta razón, ahora excluyo la actuación de método en mis producciones; dirijo usando únicamente estilos de actuación brechtianos o no representativos, en vez de los métodos internalizados, practicando repetidamente las técnicas para «desvestirse del papel», para asegurarnos de que los actores dejen en la sala de ensayo cualquier material potencialmente traumático y no lo lleven consigo a su vida cotidiana¹⁴. En mis cursos de teatro medioambiental trabajo junto con los equipos de orientación y bienestar estudiantil para ofrecer sesiones de autocuidado, y mis programas incluyen siempre materiales sobre salud mental e información sobre los servicios de apoyo. Cuando pongo en escena obras sobre el cambio climático, incluyo en el programa información sobre apoyo psicológico para los espectadores. Al terminar la función, se ofrece la oportunidad de debatir con el público, el reparto y el equipo. Esto lo aprendí al trabajar con dramaturgos indígenas, quienes entienden que, una vez abierto el espacio (que reconocen como un espacio sagrado y liminar), al invitar al público a participar por medio de una provocación teatral, hay que escuchar y respetar sus reacciones antes de cerrar ese espacio. Te Rākau Hua o Te Wao Tapu, la compañía de teatro

¹⁴ Elspeth Tilley, «Ethical Care Principles for Training Young People in Shakespearean Acting». *Shakespeare Review* 2 (2024), 46-68.

maorí más antigua de Aotearoa-Nueva Zelanda, con la que he tenido el privilegio de trabajar durante muchos años, lo llama *matapaki*: un foro facilitado al terminar la función en el que, como parte del proceso «acotado» del que la obra solo es una parte, se encienden las luces, el equipo técnico y el reparto «desvestido de sus papeles» regresan al espacio y se invita a los espectadores a conversar, a compartir comida y bebida, a reflexionar sobre cuestiones clave y «considerar su propio potencial y voluntad de actuar»¹⁵.

Pensar en las técnicas de formación actoral, incluidos los juegos, también forma parte importante de un enfoque holístico del uso del teatro para el abordaje del cambio climático. Los juegos teatrales se usan habitualmente como herramienta básica para el desarrollo y el fortalecimiento de las habilidades y la preparación de los actores para sus papeles. Una de las cosas que más me gusta de dirigir y enseñar teatro es la oportunidad de conducir a los actores a través de un reconocimiento cada vez más somático de la importancia del juego a lo largo del proceso de calentamiento. Todos los juegos teatrales

¹⁵ Helen Pearse-Otene, «Theatre Marae Pedagogy: A Kaupapa Māori Arts-Based Research Methodology» (tesis doctoral, Massey University, 2018), 51. Pearse-Otene señala que el «*matapaki* también permite un mayor análisis del impacto y la claridad de la obra por medio de la reacción de los espectadores: cómo critican la calidad de la forma artística y cómo comprenden y responden a sus temas» (51-52).

tienen un objetivo inmediato, ya sea desarrollar la capacidad vocal, fortalecer la memoria, mejorar la atención, la concentración, la escucha, la colaboración, o más, y yo les explico a mis estudiantes el propósito de cada juego para alcanzar sus objetivos como actores. Sin embargo, hace unos años empecé a reflexionar más a fondo sobre las maneras en que los juegos que jugamos, incluso en la infancia, codifican normas y valores¹⁶.

Como el teatro mismo, las actividades que usamos en el aula o en la sala de ensayo no solo reflejan la realidad; especialmente al trabajar con jóvenes, estas contribuyen a la construcción del mundo futuro que habitarán (y habitaremos). Esto me ha llevado a reflexionar críticamente sobre los ejercicios que uso en los ensayos. Muchos juegos que usan los profesores de Teatro codifican valores asociados al patriarcado y al capitalismo, como «el poder equivale al derecho», la competencia, la cadena de mando, la eliminación por «errores», la exaltación de «lo correcto» y el privilegio de las conductas racionales, cultas e individualistas. Muchos de estos juegos castigan la no conformidad, por lo que quienes podrían beneficiarse más de permanecer mayor tiempo en el juego y tener más oportunidades de desarrollar habilidades como

¹⁶ Elspeth Tilley, «Creative Activism in the University: A Case Study of Curricular Design and Implementation». *Applied Theatre Research* 4, n.º 3 (2016), 237-253.

la escucha o la concentración son expulsados pronto. Esto amplía la brecha entre las habilidades en la clase de teatro, en vez de cerrarla.

Así, muchos juegos del canon dramático se basan en los valores que han causado el cambio climático: ganar, clasificar, jerarquizar, la ambición, el capacitismo, la lucha por los recursos y el individualismo neoliberal. Si queremos desarrollar otros modos de estar en el mundo empleando valores como el cuidado, la colaboración y la empatía, debemos usar juegos que den prioridad al trabajo en equipo para construir algo, que aumenten la capacidad de interactuar como grupo, que valoren diversas formas de conocimiento —oral, pluralista, indígena, contextual, autóctono (enraizado) e incorporado— y desarrollen una comprensión holística de la personalidad. Por eso ahora, cuando enseño o dirijo, todos los juegos que usamos son colaborativos y pacifistas, no competitivos ni agresivos. Nunca usamos ni imitamos pistolas, disparos u otras armas o gestos de violencia. Nadie está nunca «por fuera»; los errores se celebran como la raíz de la creatividad y no hay «perdedores» ni «respuestas incorrectas», solo una aceptación colectiva de la diferencia.

He descubierto que, en los ensambles teatrales centrados en el aprendizaje y el apoyo mutuos, todos desarrollan habilidades de reacción rápida, memoria y articulación vocal, no solo los actores «talentosos». Cambiamos

conjuntamente las reglas del juego, sobre la marcha, para hacerlo más empático, lo que permite aprender sobre el diseño de sistemas solidarios. Debatimos sobre el valor de cometer errores en términos de creatividad. Todos permanecen en el juego mientras desarrollamos habilidades juntos. Ensayamos técnicas de improvisación de «Sí y»¹⁷, en las que practicamos a aceptar las propuestas de los demás buscando en ellas algo a lo que responder afirmativamente y a partir de lo cual continuar. Tomamos conciencia de cómo las respuestas predeterminadas a esas propuestas (como los comentarios sobre nuestra actuación) tienden a ser defensivas, competitivas y orientadas a la autoexaltación. Trabajamos para encargarnos juntos de la producción completa, no de protagonismos individuales. He visto de primera mano cómo esto se traduce en mejores producciones teatrales, en las que el nivel de actuación es más uniforme en todo el reparto, en lugar de tener unos actores que se destacan y otros que parecen «más débiles». Fomentar la colaboración desde el calentamiento se traduce en un reparto que aúna recursos para potenciar la actuación de todos.

Y lo que es más importante, las actividades divertidas —como los juegos en los que nadie está por fuera, reír juntos y encontrar soluciones a problemas creativos— son

¹⁷ Johnstone, 1979.

un proceso justo. Los juegos y los relevos hacen que el ensamble no solo sea un lugar de respiro frente al mundo exterior y un espacio seguro para aprender a ser emocionalmente educados, sino algo más radical: un ensayo encarnado de reconocimiento, redistribución, representación y autorregulación. Un lugar donde el daño es supervisado y atendido cuando se produce, en vez de pasado por alto. Aprender estos procesos de camaradería, compasión y apoyo en la creación teatral es directamente relevante para abordar el cambio climático. Estamos cambiando las reglas del juego por los valores necesarios para enfrentar la crisis climática. Estas prácticas construyen una sociedad que trabaja en conjunto, se apoya mutuamente y se centra en el éxito colectivo con una conciencia permanente de la reducción de daños, en vez de fomentar logros competitivos mientras se entrena al individuo para ser insensible a las consecuencias de sus acciones.

Si sienten la inspiración para poner en escena estas u otras obras sobre la crisis climática, como ojalá suceda, espero que también se inclinen por las maneras prácticas en las que el teatro puede ser un microcosmos del mundo que necesitamos construir: un mundo donde se dé prioridad a la colaboración y a la empatía. Esta mentalidad, esencial para abordar el cambio climático, respalda y podría facilitar la cooperación global, la comprensión y la acción colectiva que necesitamos para crear soluciones

sostenibles. El teatro puede ilustrar y poner en práctica estos valores, lo cual lo convierte en una de las herramientas más poderosas de las que disponemos para una acción climática auténtica. Y si este libro les inspira escribir sus propias obras sobre el cambio climático, como también espero que suceda, aprovechen aquello que hace único al teatro. No traten de ser informativos o educativos. No piensen que su mensaje tiene que ser explícito. No traten de resolver tensiones. Escriban sobre lo que les gusta y lo que les emocionaría poner en escena. Acojan lo abstracto, lo espectacular, lo absurdo, lo cómico y lo inefable. Si a ustedes también les preocupa sinceramente el medioambiente y están en su propio camino hacia un modo más sostenible de existir en este planeta, eso se reflejará en sus obras.

Por encima de todo, disfruten el recorrido.



Sobre las obras

Las obras están divididas en tres secciones, según la duración. Primero se presentan tres obras de cinco minutos; las tres han sido seleccionadas oficialmente para el festival mundial Climate Change Theatre Action (CCTA). Después se incluyen seis obras de diez minutos, escritas para diversos festivales de teatro de todo el mundo. Por último, la colección se cierra con una obra premiada, de duración completa: *Mundo*.

El movimiento de activismo artístico del CCTA en el que nacieron las tres obras de cinco minutos fue fundado en el 2015 en Nueva York por cuatro mujeres: Elaine Ávila, Chantal Bilodeau, Roberta Levitow y Caridad Svich. A lo largo de la siguiente década, el CCTA se convirtió en una serie mundial de lecturas y representaciones de obras cortas sobre la acción climática, presentadas cada dos años para coincidir con las reuniones de la Conferencia de las Partes (COP) de la Convención Marco de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático. Entre octubre y diciembre

cada dos años, cientos de teatros, escuelas y grupos comunitarios de todo el mundo representan obras cortas de dramaturgos destacados para poner de relieve los asuntos relacionados con el cambio climático por medio del teatro. Mediante los procesos de creación y representación teatral, sobre un tema tan abrumador como la crisis medioambiental, el CCTA busca empoderar tanto a los participantes como a los espectadores, animándolos a examinar y procesar sus emociones sobre el cambio climático a través de un medio afectivo tan poderoso como el teatro.

Aunque duran cinco minutos, las obras del CCTA comprimen potentemente el humor y el patetismo en ese breve lapso para tratar de estimular nuevas ideas y debates sobre el cambio climático, aportar puntos de vista desconocidos y dar accesibilidad al tema. El carácter mundial del proyecto ayuda a resaltar los puntos compartidos por todo el planeta ante el cambio climático y la necesidad de trabajar juntos, mientras que el abanico de contextos de los dramaturgos posibilita aproximaciones interculturales a los diversos desafíos y experiencias. Me siento profundamente honrada de haber sido invitada a formar parte de su equipo de dramaturgos en cuatro ocasiones.

Pecios, la primera obra de esta sección, estuvo en la selección oficial del CCTA en el 2015. Estrenada en Off-Broadway en Nueva York, fue presentada en múltiples producciones en Estados Unidos, así como en Nueva Zelanda

y Australia, y transmitida en directo por la plataforma de *streaming* de teatro HowlRound. Inspirada en la historia real de Ioane Teitiota, ciudadano de Kiribati al que se le denegó su petición de asilo como primer refugiado ambiental, *Pecios* presenta como personajes centrales a una madre y una hija blancas que confrontan sus privilegios en una discusión sobre lo correcto y lo incorrecto de una ley de refugiados climáticos.

Reconocida en el Parlamento de Nueva Zelanda por su contribución a una mejor comprensión de las cuestiones climáticas en el Pacífico, *Pecios* intenta arrojar luz no solo sobre la destrucción causada por el aumento del nivel del mar, sino también sobre la indiferencia y la ignorancia de los vecinos países del Pacífico. En un análisis académico de los mecanismos de comunicación sobre la crisis climática en *Pecios*, Nassim Balestrini sostiene que su objetivo es «animar a los espectadores a no caer en la trampa de suponer que las naciones occidentales son las encargadas de definir las acciones relacionadas con el cambio climático no solo para sí mismas, sino, ante todo, para las naciones anteriormente colonizadas», y reflexiona sobre su uso de «sensaciones físicas emotivas que sacuden a un personaje para comprender un planteamiento»¹⁸.

¹⁸ Nassim Winnie Balestrini, en Walter Leal Filho *et al.*, *Addressing the Challenges in Communicating Climate Change Across Various Audiences* (Cham, Suiza: Springer, 2019), 254.

La segunda obra de cinco minutos, *Los pingüinos*, estuvo en la selección oficial del CCTA en el 2017 y en el 2025 de nuevo, al ser reelegida como una de las más populares de la primera década del movimiento. Inspirada en *Las aves* de Aristófanes y en respuesta al requisito del CCTA del 2017 de brindar esperanza, propone una visión absurda del cambio climático en la que unos pingüinos descarados espían a unos científicos antárticos, usando el humor y la personificación para imaginar cómo un mundo más-que-humano podría juzgar el comportamiento humano. Con la intención de inspirar una reflexión sobre el estado poshumano, esto es, el reconocimiento de que los seres humanos no somos diferentes y desde luego no mejores que cualquier otra especie animal, la obra genera preguntas como: «¿Quién dice que los seres humanos tenemos el monopolio del lenguaje, el conocimiento científico y el análisis inteligente y/o miope de lo que está sucediendo en realidad?» y «¿Cómo lo sabemos?». *Los pingüinos* fue representada en Estados Unidos y Oceanía, y llegó más lejos, con traducciones y puestas en escena en francés, chino e italiano. En Nueva Zelanda, estuvo acompañada por una caminata performativa en la que unos «pingüinos humanos», con disfraces diseñados por la artista Catherine Bagnall para desdibujar las distinciones entre actores humanos y personajes pingüinos, encabezaron una marcha de protesta entre la comunidad en

las horas previas al estreno. La crítica la ha descrito como «un comentario hilarante, conmovedor e inspirador sobre la humanidad»¹⁹, que «invita al público a explorar la hilaridad de la *hybris* humana y, con vivacidad juguetona, celebrar nuestros logros colectivos al planificar un futuro climático más justo»²⁰.

La tercera obra de tres minutos es *Lin y Ash*, selección oficial del CCTA del 2019, que responde al requisito de ese año de crear obras que celebraran a quienes «iluminan el camino» hacia un futuro sostenible y escrita pensando en los jóvenes, documenta el intento de un estudiante universitario por poner en práctica el Trash Challenge [Reto de la Basura] del activista Rob Greenfield, ante la incomprensión y las burlas de sus compañeros. Como muchas de las obras de este libro, su caracterización permite fomentar la representación y el reparto inclusivos, y trata de moldear el poder de la solidaridad para impulsar el cambio, sin importar cuán pequeña sea la escala en la que pueda empezar dicha solidaridad. Ahora que el

¹⁹ Julia Levine (productora teatral, Artists Rise Up New York), en Chantal Bilodeau (ed.), *Where Is the Hope? An Anthology of Short Climate Change Plays* (Nueva York, NY; Toronto, Canadá: Center for Sustainable Practice in the Arts & York University, 2018).

²⁰ Stephanie Lein Walseth (dramaturga y directora, Full Circle Theater Company, Minnesota), en Chantal Bilodeau (ed.), *Where Is the Hope? An Anthology of Short Climate Change Plays* (Nueva York, NY; Toronto, Canadá: Center for Sustainable Practice in the Arts & York University, 2018).

CCTA se ha ido extendiendo por América, Oceanía, Asia y Europa, *Lin y Ash* ha sido representada en teatros desde Canadá hasta Alemania e India, traducida al italiano por el Teatro Nacional de Italia para una gira regional por tres ciudades y reescrita en el criollo beliceño como guion cinematográfico para su producción digital por un equipo de la Universidad de Belice.

La segunda sección de esta colección presenta seis obras sobre el cambio climático que fueron escritas para el público general en el circuito mundial de festivales de obras de diez minutos, fuera del contexto especializado del CCTA. El circuito de obras de teatro de diez minutos es un marco teatral establecido y competitivo que especifica unas estrictas convenciones de producción para la presentación de las obras y para la evaluación en concursos, tales como tener un solo escenario y un reparto reducido para que sean fáciles de representar, utilizar un arco narrativo aristotélico con una exposición, un conflicto y una resolución claros, y contar con un ritmo veloz para atraer rápido al público y mantener su atención. Las obras de diez minutos tampoco suelen ser abiertamente políticas o experimentales, dado que la accesibilidad y la entretenimiento de una amplia gama de públicos suelen ser los objetivos principales de los festivales de este circuito. Aun así, las obras que se presentan aquí muestran que puede haber excepciones a estas reglas. Las seis son muy políticas,

varias son experimentales, algunas innovan metateatralmente con un ritmo más lento que rápido, y muchas han ganado premios en festivales diseñados para el entretenimiento general, no para la sensibilización ecológica, lo que demuestra que las obras sobre el cambio climático pueden sostenerse ante las que se enfocan en otros aspectos de la condición humana.

La primera obra de esta sección, *Esperando algo*, ha sido representada en Asia, Oriente Medio, Australia y Europa, ganó el British Theatre Challenge en el 2017 y fue finalista en los premios otorgados por el público en Nueva Zelanda y Australia. En un homenaje jocosos a *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, presenta a dos obreros de carreteras que detienen el tráfico mientras reflexionan sobre el acelerado ritmo de vida de la humanidad y su impacto en el planeta. Al empezar con un largo silencio sostenido, rompe con la tendencia de iniciar las obras de diez minutos *in medias res* y sumerge al público en la calma necesaria para replantearnos nuestra adicción al trajín permanente. Los personajes usan un humor físico y lingüístico absurdo, que incluye *gags* y bufonadas clásicas, para mantener al público entretenido mientras plantean preguntas potentes sobre el porqué vivimos nuestra vida como la vivimos.

La segunda obra de diez minutos, *Fabio el Grande*, también ganó el British Theatre Challenge (2019), así como

el premio del público a la mejor obra en la categoría de Pint-Sized Plays de Nueva Zelanda (2019) y la Westcliffe Colorado Center for the Performing Arts International Short Play Competition (2018). A simple vista, una especie de sainete de animales que, según una reseña, proporcionó «las mayores carcajadas de la noche» y «dejó al público muerto de la risa»²¹. Detrás del humor, *Fabio el Grande* es una historia que nos confronta con la crueldad en la industria de las carreras, al usar el control humano sobre los animales como una metáfora del control del capitalismo sobre la humanidad e, indirectamente, fomentar la acción climática del veganismo por medio de la empatía con el mundo más-que-humano. Más directamente, plantea una visión graciosa de la humanidad desde la perspectiva de un caballo para desarrollar una conciencia extrospectiva de que los humanos también somos animales.

La tercera obra de esta sección, *No soy una taza de té*, aborda el cambio climático al enfrentar la mentalidad capitalista en sus raíces. Producida en Australia y Alemania, ofrece una «comedia pesadillesca sobre la formación de equipos dirigida por Sylvia»²², una despiadada instructora corporativa que trabaja para una serie de empresas,

²¹ Stuart Boyland, «The British Theatre Challenge at Brockley Jack Studio Theatre». *The UpComing*, 11 de octubre del 2019.

²² Lynn Belvedere, Short and Sweet Theater - 2021, *Sydney Arts Guide*, 27 de noviembre del 2021.

desde fábricas de municiones hasta grandes tabacaleras, y convence a los titubeantes empleados de que sus productos «hacen feliz a la gente». Con un inesperado giro al final de la trama para cambiar las suposiciones del público, busca mostrar cómo «la disrupción puede ayudarnos a romper con hábitos arraigados»²³.

La siguiente obra de diez minutos es un monólogo, *Roja en dientes*. Descrita por un jurado internacional como «un sueño para una actriz»²⁴, la acción se desarrolla como el discurso de una asesina ante la comisión de libertad condicional. Oscilando entre el miedo y la locura que le produce la crisis climática y el amor genuino por su bebé, la protagonista explora la culpabilidad de los líderes mundiales que están asesinando el planeta al sugerir que ellos también están implicados en su crimen. *Roja en dientes* invita a la reflexión sobre los distintos criterios que usamos para evaluar la moralidad humana a nivel individual y social.

Le sigue una obra para dos actores, que también se vale del absurdo para arrojar una luz diferente sobre conductas y costumbres humanas comúnmente aceptadas. Por medio

²³ Heike Scherf (directora), *I Am Not a Cup of Tea*, Theater AG der Gutenbergschule [grupo de teatro del Colegio Gutenberg], en colaboración con The English Theater of Frankfurt, Wiesbaden, Alemania, 12-14 de julio del 2021.

²⁴ Comentario del jurado, *StageIt 2*, Florida, Estados Unidos, 2018.

de dos alienígenas muy evolucionados, representados por actores con grandes dotes bufonescas, explora cómo las civilizaciones del futuro podrían ver las decisiones de los terrícolas del presente. Escrita pensando en actores y espectadores más jóvenes, pero relevante para un público de cualquier edad, *La biblioteca* plantea una exploración cómica y posmaterialista de un mundo donde la materia tiene memoria. Los dos protagonistas alienígenas ofrecen unas extravagantes perspectivas alternativas sobre el consumismo, los vehículos a gasolina, el consumo de carne y otros temas relacionados con el cambio climático, haciendo payasadas con unos objetos cotidianos que se encuentran en los Archivos de la Tierra del siglo XXI en una biblioteca futurista de realidad aumentada.

La sexta obra de la sección de diez minutos es *Los Smith*: partiendo de la premisa de que la codicia humana no es innata sino aprendida, imagina una sociedad en la que mantener una mentalidad de empatía e idealismo juvenil se considera fundamental y no algo infantil de lo que hay que madurar. En esta sociedad se ha producido una «desevolución», que ha revertido gran parte del daño causado por la industrialización, y ahora los jóvenes están al mando. La adultez excesiva se considera un delito; también se cuestiona el daño causado por la agricultura a gran escala con ánimo de lucro. Representada en Alemania y seleccionada en festivales de Australia y Nueva

Zelanda, esta obra nos invita a aprovechar el poder de la creatividad juvenil para ayudarnos a replantearnos absolutamente todo.

La última es una obra de larga duración (ochenta minutos) y con un amplio reparto, que busca contrarrestar la apatía y la desesperación climáticas al proponer soluciones viables y comunitarias. *Mundo* obtuvo el primer puesto en el Playwrights' Association of New Zealand Long Play Award [Premio a la Mejor Obra Larga de la Asociación de Dramaturgos de Nueva Zelanda] en el 2019, y ese mismo año fue finalista en el Fratti-Newman Political Play Contest, Castillo Theater, en Nueva York [Concurso de Obra Política Fratti-Newman, Teatro Castillo]. Esta obra explora la vida de los empleados de un supermercado suburbano, centrándose en el trato que reciben los trabajadores del sector de servicios, así como en el cambio climático y la construcción de comunidad. Los personajes centrales, los activistas Trae y Pauly, protestan por el impacto medioambiental del supermercado, mientras que, en el interior, el personal lucha con las exigencias de los clientes y las presiones de la gerencia. Los jueces la consideraron

cómica, imaginativa y teatral. El escenario del supermercado es interesante, así como el uso del coro, que ayuda con las transiciones y la representación de los clientes. El reparto es diverso, los personajes están bien definidos y

los diálogos son naturales, ingeniosos y fluidos. *Mundo* aborda temas actuales y oportunos —sobre todo, la contribución humana al cambio climático— de un modo específico e interesante²⁵.

En general, busca poner de relieve el valor que necesitan las personas del común para enfrentar las circunstancias extraordinarias del cambio climático. Cuenta con un amplio abanico de personajes y está escrita en estilo episódico, lo que la hace ideal para ensambles más grandes como los teatros comunitarios, escolares y universitarios.

Además de permitir que el libreto se divida entre distintos grupos de reparto (como en los grupos escolares, en los que diferentes actores se turnan para interpretar un mismo personaje y así darles más tiempo en escena a más actores), la estructura episódica de *Mundo* tiene una intención política. Empecé a escribirla después de leer el ensayo de Chantal Bilodeau, fundadora del CCTA, «Why I'm Breaking up With Aristotle» [Por qué rompo con Aristóteles]²⁶. Bilodeau plantea cómo la dramaturgia puede responder mejor al caos de nuestra época y sostiene que nuestra narrativa debe pasar de una visión jerárquica a una visión heterárquica del mundo. Discute los

²⁵ Valoración del jurado, Playwrights' Association of New Zealand (PANZ), 2019.

²⁶ Chantal Bilodeau, «Why I'm Breaking Up with Aristotle». *HowlRound Theatre Commons*, 22 de abril del 2016.

límites de la suposición de que los grandes momentos de conflicto y las apariciones grandiosas de quienes ejercen el poder cambiarán las cosas, y la necesidad de alejarnos de los conceptos límpidos de causas y efectos singulares como modo de transformación. El mundo actual, señala, tiene causas y efectos múltiples y multidireccionales, no únicos ni lineales.

Para mí, su rechazo a la pirámide narrativa implica alejarse también de las ideas cómodas sobre héroes y villanos individuales como puntos focales de una historia. Bilodeau da a entender que las historias de víctimas y campeones nos limitan: nadie va a salvarnos, en ningún momento habrá una revelación dramática que arregle las cosas; solo vamos a cambiar las cosas con pasos pequeños, juntos, sobre el terreno. Es probable que demos un paso atrás por cada dos pasos que damos hacia delante, pero debemos seguir avanzando, no dejarnos vencer por la sensación de que somos villanos solo porque aún no nos hemos convertido en héroes. Necesitamos sentir compasión por los demás y por nosotros mismos. Bilodeau fomenta la narración de historias que puedan moldear ese proceso; necesitamos una reacción comunal, por tanto, debemos contar historias sobre la comunidad.

Así, la estructura que imaginé para *Mundo* nunca fue un arco clásico, sino más bien un collar: una serie de momentos encadenados. No quería ir eliminando todos

los problemas únicos que enfrentan los personajes hasta que quedaran solo uno o dos, porque, en la realidad, el cambio climático tiene múltiples detonantes y problemáticas, y la mayoría de la gente se enfrenta diariamente a múltiples impactos que se entrecruzan. Quería que la obra reconociera esta complejidad. También quería que hubiera una sensación de repetición, de estar viviendo una atmósfera ligeramente parecida a la de la película *Groundhog Day*, que en América Latina llamaron *El día de la marmota* o *Hechizo del tiempo*, que parecería ser nuestra respuesta al cambio climático; esa sensación de que todo el mundo está haciendo constantemente cosas útiles e inútiles, y de que la solución no está en una gran epifanía, sino simplemente en seguir añadiendo más cosas útiles y haciendo menos cosas inútiles cada día.

Siempre quise que también tuviera un reparto amplio y diverso, con papeles distribuidos de una manera razonablemente equitativa; en parte porque necesito obras con repartos amplios y diversos, y múltiples papeles significativos especialmente para mujeres y actores no binarios, para usarlas en mis clases universitarias, pero también porque quería que encarnara físicamente esa esencia de las comunidades inclusivas que actúan juntas, que conforma su sentido. Espero que los directores y productores también puedan crear comunidades de este tipo en el «cómo» de la obra y, por supuesto, sería fantástico que

Mundo y las demás obras publicadas en este libro pudieran ponerse en escena como producciones neutrales en carbono (o lo más posible). Sé que no es fácil de lograr, pero, encarnando el espíritu de dar un pasito cada vez, el solo hecho de intentarlo ya sería maravilloso. Al final de este libro se ofrecen algunos consejos.

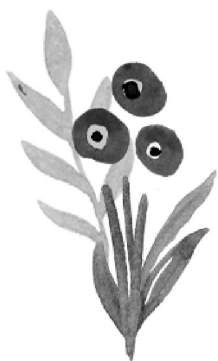
Permisos para la representación

Si bien se anima a todos a explorar a fondo estas obras con fines de investigación y docencia, constituye una infracción de los derechos de autor realizar una representación pública de cualquiera de ellas, ya sea en fragmentos o en su totalidad, a manera de representación completa o como lectura pública, sin el previo consentimiento escrito de la agencia de la autora.

Para obtener los permisos y realizar consultas relacionadas con la representación pública de las obras publicadas en este libro, se debe poner en contacto con Playmarket: info@playmarket.org.nz o llamar al +64 4 382 8462.



Obras de cinco minutos



Pecios



ESCENARIO

Un sofá elegante con cojines de diseño. Una moderna mesa de centro, quizá con un refinado arreglo floral minimalista y una o dos revistas lujosas, acomodadas con exquisitez. Una relajante banda sonora de olas suaves al fondo. Iluminación cálida, como la de una casa soleada en la playa. Poco a poco (tan sutilmente que los cambios son imperceptibles), a medida que la obra avanza, el sonido de las olas se vuelve más intenso y tormentoso, y la iluminación se oscurece.

PERSONAJES

MARIANA

Una jueza; serena, sofisticada, pero visiblemente cansada. Vestida elegantemente con su atuendo profesional y finas joyas bajo la toga, lleva la peluca de jueza y estilosos zapatos de tacón.

NATALIA

Hija de Mariana; una adolescente bien informada, pero caprichosa, con súbitos cambios de emociones y una pasión por la justicia social.

STEFAN

Un albañil musculoso; maneja su pequeño negocio de construcción y está ansioso por terminar el difícil muro rompeolas de Mariana.

CORO

Uno, dos o más bailarines forman un coro silencioso.

* * *

Las figuras del CORO permanecen inmóviles, al frente del escenario, a izquierda y derecha. Miran al público con rostro inexpresivo, sentadas sobre unas tiras de tela azul. De manera casi imperceptible a lo largo de la obra, a medida que se desarrolla la acción, van enrollando la tela alrededor de su cuerpo, empezando desde abajo, hasta quedar envueltos por la marea creciente. En primer plano, quizá al mismo nivel del público, STEFAN construye silenciosamente un rompeolas.

Entra MARIANA, arroja la peluca a la mesa, se desploma en el sofá, se quita los tacones, levanta las piernas y se frota los pies. Acaba de recostar la cabeza para echarse una siesta cuando NATALIA irrumpe furiosa, agitando el celular.

NATALIA: ¡Mamá! ¿Qué diablos estás haciendo? ¡Salió en todas las noticias! ¿Cómo pudiste enviar de vuelta a esa pobre gente? Allí no hay nada para ellos. ¡Los sentenciaste a muerte!

MARIANA: No son refugiados, Natalia. No cumplen los requisitos. No puedo hacer nada.

NATALIA: Pero eres la jueza, tú *juzgas* las putas cosas, ¿no? Por supuesto que son refugiados. Sus casas quedaron arrasadas, no hay agua potable. Tienen hijos, mamá. Hijas. No puedes enviarlos de vuelta a eso.

MARIANA: (*Dando palmaditas en el sofá a su lado. NATALIA se sienta y se acurruca junto a ella.*) No digas groserías, Nat, no es propio de una señorita. Y no es tan sencillo, cariño. La ley dice que para calificar para el estatus de refugiado tiene que haber un temor fundado de persecución que cause daños graves. Otros huracanes podrían causar daños graves, pero los huracanes no son una persecución. No puedo pasar por encima de la redacción de la ley, mi trabajo es aplicarla al pie de la letra. Si dice «persecución», necesito demostrar esto para aprobar la solicitud.

NATALIA: (*Se levanta de un brinco.*) Si pudieras oírte, mamá. Es como si quisieras que les hicieran daño. No solo se trata de los huracanes, no hay comida ni agua. Sus cultivos no van a crecer, y hay aguas residuales en el suministro de agua. Aguas negras, mamá. Mierda en el agua.

MARIANA: Todo eso lo sé, cariño. Pero no puedo hacer nada al respecto. Estoy maniatada por una ley mal redactada y un trabajo que no me deja alternativa. No soy yo. (*Pausa.*) Hazme un té, Nat, por favor. En serio, tuve un día horrible. Alguien llamó a la radio y dijo que soy una asesina: la Asesina de Kiribati.

NATALIA: (*Cediendo.*) Está bien, mamá, tomémonos un té. Y no escuches esos programas de la radio, ya sabes que no debes.

Sale NATALIA. MARIANA vuelve a recostarse. Justo cuando se está quedando dormida, STEFAN entra desde la terraza.

STEFAN: Perdone la interrupción, seño.

MARIANA: (*Se incorpora y vuelve a ponerse rápidamente los zapatos.*) Está bien, Stefan, solo estaba descansando. ¿Cómo va la cosa?

STEFAN: No lo suficientemente rápido, seño, lamento decirlo. Necesito contratar a alguien más, o volveremos a perder todo el muro la próxima vez que haya una de esas mareas especialmente altas. Necesitamos que llegue a tres metros al menos, con doble refuerzo a todo lo largo, antes de que venga otra gran marea, seño. Y si hay otra tormenta antes, estará jodida (*se da cuenta de lo que dijo y se muestra avergonzado*). Perdón, seño. Si hay otra tormenta, perderá el césped, los rosales e

incluso quizás el borde del patio. Estoy trabajando lo más rápido posible, pero...

MARIANA: Stefan, dime Mariana, por favor. ¿Cuánto más me va a costar entonces?

STEFAN: Un par de cientos. Lo siento, seño.

NATALIA entra con el té. Se queda de pie, sosteniéndolo y mirando fijamente a STEFAN con gesto protector hacia su madre.

NATALIA: Hola y adiós, Stefan.

MARIANA: Gracias, Stefan. Doscientos está perfecto. No tienes que pedirme permiso si no se pasa de mil.

STEFAN: Gracias, seño. Perdón, seño Mariana. (*Retoma la construcción del muro.*)

NATALIA: Aquí tienes, mamá. (*Le pasa el té. MARIANA bebe un sorbo y hace una mueca de disgusto.*)

MARIANA: Por Dios, está horrible. ¿Qué tiene?

NATALIA: Agua salada, mamá. Es lo único que tienen para beber ahora en Kiribati. Agua salada. Todos los pozos están salinizados por la subida del nivel del mar.

MARIANA: (*Deja el té en la mesa y se pone de pie.*) Eso no está bien, jovencita, ¡ponerle sal a mi té! Tu comportamiento es completamente inapropiado. Podrías haberme hecho enfermar.

NATALIA: Al menos no le puse *mierda*. ¿Y me dices inapropiada a *mí*? Tú eres la que contrata equipos de

guapetones para construir y reconstruir eternamente unos putos rompeolas de seis metros y evitar lo inevitable. Tenemos que mudarnos, mamá, no podemos seguir viviendo en la playa, ¿de acuerdo? ¿Cuándo te lo vas a meter en tu cabezota?

MARIANA: ¡Natalia! ¿Cómo te atreves a hablarme así? Todo lo que hago, absolutamente todo, lo hago por ti. El trabajo, esta casa. Desde que tu padre se fue, soy yo la que sostiene todo y te mantiene a salvo. Lo hago por nuestra seguridad. Construir un buen hogar para las dos.

NATALIA: (*Gritando.*) ¡Ya no hay seguridad, mamá! Nada es seguro, ¿no lo entiendes? Nunca hubo «seguridad». Todo está en tu cabeza. No hay ningún muro lo suficientemente alto. Todos estamos con la mierda hasta el cuello.

NATALIA sale furiosa. Se oye un portazo. El sonido de las olas ha subido a un crescendo tormentoso. STEFAN pone los penúltimos ladrillos en el muro. La luz se intensifica sobre las figuras del CORO, que están sentadas y se envuelven la cara con las últimas tiras de tela azul, luego empiezan a convulsionar, ahogándose en silencio, desplomándose, muertas, cubiertas de azul. La luz regresa a MARIANA, que alza el té, olvidando que está salado, lo prueba de nuevo, un sorbo pequeño y delicado, hace una mueca peor, lo deja y meneá la cabeza.

MARIANA: Adolescentes.

*STEFAN pone los últimos ladrillos del muro, oscureciendo a
MARIANA. Se apagan las luces.*

Fin.

Los pingüinos



ESCENARIO

Una región subantártica, salvaje y desolada: hielo, rocas y un viento lúgubre. En medio de todo, una carpa domo, muy pequeña, tenuemente iluminada desde adentro, por lo que brilla como un faro. A su lado, en la penumbra, tres pingüinos apiñados para calentarse. Sostienen unas pequeñas crías de pingüino de peluche en las puntas de las patas, que arrastran de vez en cuando para mantenerlas en pie. Se turnan para estar en el centro del trío.

PERSONAJES

CIENTÍFICO I

Alto, vestido con un abrigo de color brillante, guantes, enormes botas forradas y gafas de esquí reflectantes, extremadamente grandes.

CIENTÍFICO 2

Más bajo, con traje de esquí y pasamontañas ajustado.

PINGÜINO 1

Alto, se ríe con facilidad; un poco sabelotodo.

PINGÜINO 2

Más pequeño; nervioso, pero suspicaz.

PINGÜINO 3

Pingüino zen.

NOTA DE LA AUTORA: Por favor, interpreten a los humanos desvergonzadamente para provocar risas tontas: tal vez si los humanos pudiéramos empezar a reírnos de nosotros mismos y de nuestras locuras, podríamos abrir la puerta a una nueva comprensión menos soberbia de nuestro lugar y papel en este planeta. Y puede que de la risa compartida surja el inicio de una sanación compartida.

* * *

Las luces se encienden lentamente sobre los pingüinos apiñados, mientras sale un sol acuoso. Se apoyan unos en otros para darse calor y sostén. Salen unos ruidos tenues de la carpa, que se tambalea ligeramente.

PINGÜINO 2: ¿Qué crees que están haciendo ahí?

PINGÜINO 1: Durmiendo, si tienen medio cerebro.

Cierra los ojos e intenta parecer adormilado. Ronquidos repentinos del CIENTÍFICO 1 en la carpa.

PINGÜINO 2: ¡Hay gruñidos! (*Nervioso, le da un codazo al PINGÜINO 1 para despertarlo*). Es una foca leopardo. Te dije que era una foca leopardo... ¡Estamos perdidos!

PINGÜINO 1: No es una foca leopardo, ya te lo expliqué. Son dos bípedos desplumados. Ya los vi afuera, en el hielo, con unos instrumentos pequeños y otras cosas. Una ozonosonda, ahora que lo pienso.

PINGÜINO 2: ¿Una qué?

PINGÜINO 1: Ozonosonda. Para medir el ozono en la estratosfera. Pero la lanzaron demasiado alto. El globo explotó antes de que pudieran obtener cualquier lectura. Tendrán que lanzar otra y volver a intentarlo mañana. (*Con autoridad.*) Deberían usar una celda de concentración electroquímica, ahora todo el mundo usa las CCE. Son mucho más confiables. Y deberían tomar las lecturas a veintiocho mil, no a treinta mil. Seguro son unos pipiolos.

PINGÜINO 2: ¿Pipi-qué?

PINGÜINO 1: Pipiolos. Unos malditos novatos. Seguro es su primera vez invernando aquí.

PINGÜINO 2: ¿Y cómo sabes todo eso?

PINGÜINO 1: Viví afuera de la Estación Scott durante tres temporadas. Te sorprenderías con todo lo que se aprende.

La cremallera de la carpa se abre desde adentro y el CIENTÍFICO 1 empieza a salir. Lo primero que sale es la cabeza con las gafas inmensas. El PINGÜINO 1 se echa a reír.

PINGÜINO 1: ¡Uyuyuy! ¿Qué es eso? ¡Nunca había visto nada tan chistoso!

PINGÜINO 3: ¿De qué te ríes?

PINGÜINO 1: ¡Mira esos ojos saltones! ¡Parece un ganso dibujado en la nieve por la aleta de un polluelo!

El CIENTÍFICO 1 ha terminado de salir. El PINGÜINO 1 lo observa, sin dejar de reírse, y habla con tono de narrador de documentales sobre naturaleza.

PINGÜINO 1: ¡Qué criatura más hermosa! ¡Observen ese copete brillante! ¿Por qué estas tierras gélidas son tan atractivas para esos apestumanos?

El CIENTÍFICO 2 saca la cabeza, con un pasamontañas ajustado, y mira alrededor, parpadeando.

PINGÜINO 1: ¡Tenemos otro! ¡Calvo, como un petrel desplumado!

La imagen le parece muy chistosa al PINGÜINO 1, que se ríe a carcajadas y le da un golpe con una aleta al PINGÜINO 2. El PINGÜINO 2 duda.

PINGÜINO 2: (*Retrocediendo un poco.*) Huelen raro. (*Se tapa el pico con la aleta.*) En realidad, apestan. ¡Guácala! ¿Qué habrán comido?

El CIENTÍFICO 1 emite una serie de rebuznos similares a los sonidos de un pingüino, dirigiéndose al CIENTÍFICO 2, que responde con unos sonidos igualmente similares a los de un pingüino.

PINGÜINO 2: ¡Oh, están vocalizando! ¿Crees que es su coro matutino?

Los CIENTÍFICOS rebuznan, aúllan y se dan palmadas en los brazos para calentarse.

PINGÜINO 1: ¡Qué escándalo!

El CIENTÍFICO 1 se deja caer de repente sobre sus rodillas, saca algo de un bolsillo y se lo muestra al CIENTÍFICO 2, con los rebuznos correspondientes.

PINGÜINO 2: ¡Oooh!, mira, ¿qué están haciendo?

PINGÜINO 1: (*Riendo de nuevo.*) ¡Es un ritual de apareamiento! No puedo creerlo, ¡están haciendo un ritual de cortejo matutino aquí mismo, en el hielo!

PINGÜINO 3: No te rías de ellos.

PINGÜINO 1: No me río de ellos, sino de esas gafas inmensas y abultadas del grandulón, son ridículas. ¿Hacer una llamada de apareamiento con careta? Regio. (*Sin dejar de reírse, vuelve a poner voz de documental.*) Y esto es lo mejor y más sobresaliente de la humanidad, la inteligencia en persona. (*Con voz normal.*) ¿Están locos? ¿Dónde creen que están? ¿En el País de los Deschavetados?

Los dos CIENTÍFICOS siguen rebuznando entre sí, en voz baja, durante el resto de la obra, probando varios instrumentos afuera de la carpa. No queda claro si la propuesta fue aceptada o rechazada. Los pingüinos los observan como si se tratara de una exhibición de zoológico.

PINGÜINO 3: Han hecho algunas cosas buenas con su inteligencia. Ahora vivimos en un santuario. No han

vuelto a matarnos desde hace noventa y ocho temporadas. Por eso ahora somos doscientos mil de nuevo, como antes de su llegada.

PINGÜINO 1: (*Haciendo caso omiso del PINGÜINO 3.*) ¿Sabes qué hacen cuando están anidando? La mayoría de las veces, envían a los machos a cazar, mientras las hembras se quedan en el nido. ¿Alguna vez has oído algo más ridículo?

PINGÜINO 2: ¿En serio? ¿Las hembras no solo tienen que gestar primero, sino además incubar y cuidar a las crías después? (*Risitas.*) Bueno, tengo que reconocer que eso es rarísimo. ¡Las hembras en el nido! ¿Y nosotros cazando? ¡Ni en sueños!

El PINGÜINO 1 y el PINGÜINO 2 se carcajean como si fuera lo más chistoso que han oído. Los tres pingüinos revisan a sus crías, las acomodan mejor en sus patas para que estén más seguras y se rotan para que otro esté en el centro y darle calor.

PINGÜINO 1: ¿Y sabes qué más? Ellos no rotan. Todos los que están bien abrigados y cómodos se mantienen bien abrigados y cómodos, y construyen unos muros altos para mantener afuera a los demás.

PINGÜINO 2: ¡De locos!

PINGÜINO 3: Han hecho algunas cosas buenas.

PINGÜINO 1: ¿Como qué?

PINGÜINO 3: Como el Tratado Antártico. Paz, cooperación y libre intercambio de conocimiento científico desde hace sesenta y seis temporadas. Y le añadieron la protección medioambiental: ya van treinta y cuatro temporadas hasta ahora. Nada mal. Y, además, la capa de ozono.

PINGÜINO 1: Sí, la dañaron.

PINGÜINO 2: ¡No, ya la arreglaron!

PINGÜINO 1: ¿Cómo así que la arreglaron?

PINGÜINO 3: Todavía se está recuperando. Pero descubrieron que el daño se debía a los gases CFC y los prohibieron. Y por eso el agujero ya se ha reducido unos cuatro millones de kilómetros cuadrados. Terminará de cerrarse en unas veinticinco temporadas, más o menos.

PINGÜINO 1: (*Encogiéndose de hombros.*) ¿Y? No tiene nada que ver con nosotros.

PINGÜINO 3: Tiene todo que ver con nosotros. La radiación ultravioleta que entra a través del hueco en la capa de ozono mata el plancton. El kril se alimenta de plancton, los peces se alimentan de kril y nosotros comemos pescado. ¿Nunca te preguntaste por qué las cazadoras tardaban cada vez más en regresar con comida? Pero la situación se está recuperando y las poblaciones de peces volverán a aumentar.

PINGÜINO 2: ¡Ah!, yo creía que ya no les gustábamos a las chicas. Siempre yendo a «pescar», ¿sabes? ¿Es por el ozono entonces?

El PINGÜINO 3 asiente.

PINGÜINO 1: ¿Cómo sabes todo esto?

PINGÜINO 3: Los pingüinos llevamos sesenta millones de temporadas en este planeta. Y hemos aprendido unas cuantas cosas, bueno, si te tomas la molestia de atender. Empieza a prestar atención cuando la bisabuela suelte una de sus peroratas. (*Breve pausa. El PINGÜINO 3 adopta un tono confesional.*) Además, viví afuera de la Estación Esperanza durante cuatro temporadas. Te sorprenderías con todo lo que puedes aprender de los bípedos desplumados si hablas español.

PINGÜINO 1: ¿Entonces no son totalmente inútiles esos apestumanos?

PINGÜINO 3: Han descubierto muchas cosas útiles, la verdad. Como la energía solar. Algo muy inteligente de su parte. Y responden a la recompensa y el estímulo. Son bastante adiestrables, diría yo. Cuando pueden ver las consecuencias de sus actos. Por fortuna, parece que las están viendo ahora. En todo el planeta, están dejando de utilizar el plástico, están cultivando su propia comida, volviéndose veganos y andando en bicicleta.

Los CIENTÍFICOS se abrazan torpemente, con sus guantes y gorros estorbándoles.

PINGÜINO 1: ¡Ay!, Dios, ¡qué ternurita! Dan lástima, con su piel desnuda y sus escualidos envoltorios de plumas falsas. ¿No te dan ganas de darles unas palmaditas?

PINGÜINO 2: ¡Puaj! No, huelen mal. Y están como secos. ¿Dónde está su capa grasosa? Aunque, si no fuera por eso, creo que serían buenas mascotas. Afectuosas, fáciles de entrenar. Con un poquito de trabajo, ciertamente, pero sí que se les puede enseñar a no cagarse en su propio nido. Es que todavía son jóvenes, ¿no? Como especie. Solo han existido una fracción de lo que hemos existido nosotros. Apenas dos millones de temporadas. Unas crías. Es inevitable que cometan algunos errores al principio.

Los CIENTÍFICOS rebuznan mientras vuelven a meterse en la carpa.

PINGÜINO 1: Quiero uno. Me pido el pequeño. Le pondré Pingu. O tal vez Benedict. No, Upupa. Upupa, elapestoso. ¡Qué ternura!

El PINGÜINO 1 aplaude con sus aletas, emocionado por la idea de una mascota nueva. El PINGÜINO 3 menea la cabeza, pone los ojos en blanco y le da una palmada en la espalda al PINGÜINO 1 con una aleta.

PINGÜINO 3: A veces eres un cabeza-de-humano.

Los científicos cierran la cremallera de la carpa. Se apagan las luces.

Fin.

Lin y Ash



ESCENARIO

El ideal sería representarla al aire libre, en un lugar público, concurrido, como teatro callejero, sin barreras entre actores y espectadores, y se podría hacer que el coro de los que tiran basura parezcan transeúntes reales y actúen como si se asustaran mucho al abordarlos (para hacer reír al público). También se puede representar en un espacio teatral más tradicional.

PERSONAJES

LIN

Estudiante universitaria; aplicada.

ASH

Estudiante universitario; creativo.

TAYLOR

Estudiante universitaria; ambiciosa.

GUARDIA DE SEGURIDAD DEL CAMPUS

Uniformado; sensato.

CORO

Personas A, B, C y D; transeúntes (pueden ser interpretadas por una sola persona).

* * *

LIN está sentada en un banco del parque, estudiando atentamente. ASH, con pantalones de muchos bolsillos, ligeramente abultados, se acerca y se sienta.

LIN: (*Sigue concentrada estudiando.*) ¡Holi!

ASH: ¡Holi!

LIN: (*Olfatea un poco el aire, levanta la mirada, titubea.*)

Eh, no quiero parecer grosera, pero, ya sabes, los amigos somos sinceros. Es que... Eh... Hueles un poco raro. ¿Tus compañeros de apartamento se gastaron toda el agua caliente? Puedes venir a mi casa si necesitas ducharte, ¿sabes?

ASH: Tranqui, me duché. Es mi basura.

LIN: ¿Tu *qué*?

ASH: Mi basura. Plásticos, envoltorios, cosas. Todo lo que iría a parar al vertedero está en mis bolsillos. Estoy haciendo el reto de la basura de Rob Greenfield.

LIN: ¿Ese tipo? ¿El que parecía el Hombre Michelin por toda la basura que llevaba puesta? ¿Por qué querías verte como ese tipo?

ASH: No sé. Quería ensayarlo.

LIN: Pero si ni siquiera podía atravesar las puertas al final del mes. ¡Es una locura! Por favor, dime que no lo harás un mes entero.

ASH: Quisiera intentarlo. Solo quiero ver cómo es. Mi huella de basura. Quiero encararla.

LIN: ¿Y no puedes ponerla toda en una esquina? Igual así podrías ver cómo es. ¿Por qué tienes que llevarla puesta? Esto va a afectar seriamente tu vida amorosa.

ASH: Quiero que la vean también los demás. Igual, no tengo vida amorosa.

LIN: (*Bromeando.*) Claro, por ese olorcito.

ASH: ¿Quieres unirte?

LIN: ¡No! ¡Para nada! ¡Ni de riesgos! Jamás de los jamaeses. *Never. Nie. Mai.*

ASH: Bueno, mi políglota amiga, está bien, me despido. (*Empieza a irse.*)

LIN: Se supone que debes enjuagar la basura antes de ponértela.

ASH: ¡No me digas, Sherlock! De todos modos, apesta.
Grasa impregnada.

LIN: Guácala. Esta vez sí que te superaste.

Sale ASH. La PERSONA A pasa junto al banco de LIN, comiéndolo algo de paquete, tira el envoltorio y sigue de largo. LIN le señala a la persona el envoltorio con un gesto, luego la persona se aleja y se escabulle. LIN meneando la cabeza y retomando su estudio. ASH regresa con unas bolsas llenas de envoltorios que cuelgan visiblemente de su ropa.

LIN: ¡Uy! Te salieron bolsas. ¿Duele?

ASH: Una lata se me estaba clavando entre las costillas.
Pero reorganicé un poco y puse los plásticos blandos hacia dentro. Mucho mejor.

LIN: Y... ¿algún romance?

ASH: Nada, milagrosamente. No saben lo que se pierden.

LIN: Puras conversaciones cochambrosas y sexo basura.

ASH: Ja, ja, ja.

La PERSONA B pasa, tira un envoltorio, sigue caminando. ASH lo recoge distraídamente y lo añade a su basurero colgante. Llega TAYLOR con el GUARDIA.

TAYLOR: Me refería a esto. Va a provocar disturbios en el campus. Es una provocación deliberada.

ASH: ¿Perdón?

TAYLOR: Es un asunto de salud y seguridad. (*Al GUARDIA.*)

Estuve sentada junto a *esto* en mi clase de filosofía esta mañana y afectó mi capacidad de aprendizaje. No pude oír nada porque me distraía demasiado. Había *moscas*. Y *zumbaban*.

ASH: Libertad de expresión. De eso se trató la clase.

LIN: Apta.

TAYLOR: ¿Una app? ¿Hay una aplicación para eso?

ASH: No. Apta. Es decir... ¡Ay!, no importa.

TAYLOR: Guardia, por favor. El campus tiene un reglamento. Nada de basura a la vista. Esto está más que a la vista. Está dañando nuestra imagen. ¿Qué pensarán los futuros estudiantes?

ASH: ¿Que fomentamos el pensamiento crítico y el activismo creativo? ¿O, qué se yo, que estamos en una universidad?

GUARDIA: Tranquilos todos. Podemos resolver esto en la rectoría. Vamos.

Salen todos, menos LIN, que sigue estudiando atentamente. Pasa la PERSONA C y tira basura.

LIN: ¡Oye! No puedes... (*La PERSONA C se sobresalta y sale corriendo, lejos del alcance del oído. LIN retoma su estudio. Entra ASH, cargando la basura, en vez de llevarla puesta.*)

LIN: ¿Qué pasó?

ASH: Resolución especial de rectoría: si a la mayoría de la gente en el campus le ofende que lleve puesta mi basura durante un mes, la mayoría manda y no se me permite hacerlo. Entonces renuncio. (*Tira al suelo las bolsas de basura y las pateo.*) Solo llegué al sexto día. Soy la cagada.

LIN: Literalmente.

ASH: Y tus chistes son una mierda.

LIN: ¿Conque la mayoría manda? (*Agarra una de las bolsas de basura y se la pone encima.*)

ASH: ¿Qué estás haciendo?

La PERSONA D pasa y tira basura. LIN se levanta de un salto, agarra esa basura, más algunas de las bolsas de basura de ASH y la persigue.

ASH: ¡Oye, tú! ¡Sí, tú! ¡Detente! ¡Te propongo un trato! ¿Sabías que hay una regla del campus en contra de tirar basura al suelo? Tú y yo podemos ir ahora mismo a la rectoría para una audiencia disciplinaria, o podrías unirme a mí y a mi amigo, aquí presente, y llevar tu basura visible y orgullosamente (*le pone una bolsa a la PERSONA D, que parece desconcertada, pero no se la quita y sale llevándola puesta, tras una palmada de felicitación de LIN en la espalda. Entra la PERSONA A.*)

¡Oh, tenemos otra participante! ¡Toma! (*LIN le pone encima una bolsa de basura a la PERSONA A.*) ¡Únete a nuestra protesta creativa! ¡Es la última moda! Mejorará tu vida amorosa, prometido. Pregúntale a mi amigo Ash. (*La PERSONA A sale con la bolsa de basura puesta. LIN recoge las bolsas que quedan y se las pone a ASH de nuevo.*) A ver, vamos a engalanarte. La mayoría manda, ¿no? Van cuatro de los seis mil trescientos cincuenta estudiantes del campus. Solo nos faltan seis mil trescientos cuarenta y seis.

LIN y ASH forcejean como si fueran luchadores de sumo y rebotan entre sí, riendo, protegidos por sus bolsas de basura. Salen.

Fin.



Obras de diez minutos



Esperando algo



ESCENARIO

Hay obras en una carretera, un día soleado. Se oyen tenues sonidos de cigarras y tráfico lejano.

PERSONAJES

FLO

Persona mayor, obrera de carreteras, de género indeterminado.

SAM

Joven y entusiasta, obrero de carreteras.

MUJER

Voz en *off*, fuera del escenario: una madre que acaba de tener un bebé y no ha dormido.

* * *

FLO y SAM están de pie frente al público, con chalecos reflectantes, viejos sombreros de tela con el logo descolorido de una empresa de carreteras, pantalones desaliñados y botas desgastadas, sosteniendo unas señales metálicas de «Pare». Las luces los iluminan como para iniciar la acción, pero permanecen inmóviles, con la mirada fija al frente, durante una larga pausa. SAM se rasca la nariz. Siguen en pausa. FLO se rasca las costillas. Siguen en pausa. Solo cuando los espectadores empiezan a inquietarse, inicia el diálogo. El ritmo del diálogo es, especialmente, entre congelado y pausado.

SAM: ¿Deberíamos dejarlos seguir entonces?

FLO: No.

Silencio largo.

SAM: La cola es bastante larga.

FLO: Ajá.

Silencio.

SAM: *(Haciendo visera con la mano para protegerse los ojos, mirando al público.)* Va hasta la rampa de salida.

FLO: Ajá.

Silencio.

SAM: Y más allá de la rampa.

FLO: Ajá.

Silencio.

SAM: Hay un tipo asomado por la ventanilla de su automóvil. Nos mira fijamente. Parece molesto.

FLO: Ajá.

Silencio.

SAM: Tiene un maletín. Ahora se salió por la ventanilla y está agitando el maletín en el aire.

FLO: Ajá.

Silencio.

SAM: ¿Deberíamos dejarlos seguir entonces?

FLO: No.

Silencio largo.

FLO: Es bueno para ellos.

SAM: ¿Qué?

Silencio.

FLO: Hacerlos ir más despacio.

SAM: ¡Oh!

Silencio.

FLO: Hacerlos respirar.

SAM: ¿Qué?

Silencio largo.

FLO: Se me están agarrotando los huesos, Sam, ¿tienes algo de esa música brinca-brinca?

SAM: ¿Brinca-brinca?

FLO: Sí, *hippity hoppity*.

SAM: ¡Ah!, ya (*mira al público, entornando los ojos*), hip-hop. Sí.

SAM busca en el bolsillo y saca el celular; una banda sonora de hip-hop resuena a todo volumen por los altavoces de la sala. Bailan. Son inesperadamente buenos, sincronizados y rápidos; disfrutan bailando, incorporando ingeniosamente las señales de «Pare».

SAM: (*Gritando por encima de la música.*) Lo haces muy bien, Flo, ¿sabes?

FLO: (*Sonriendo.*) En mis épocas, Sam, en mis épocas. (*Más baile.*)

MUJER: (*Fuera del escenario, gritando, molesta.*) Apaguen ese ruido, mi bebé está tratando de dormir, ¡idiotas!

SAM tontea con el teléfono y apaga la música. Vuelven a plantarse firmes, con las señales de «Pare». FLO respira pesadamente y se frota la espalda. Silencio.

FLO: ¡Ups! No queremos molestar a los lugareños.

SAM: Mi hermana tiene uno.

Silencio.

FLO: ¿Un lugareño?

SAM: Un bebé. Nunca duerme. Nos está enloqueciendo.

Silencio.

FLO: ¿Vives en su casa?

SAM: A once con ochenta la hora, no puedo irme a ningún lado.

Silencio.

FLO: ¿Once con ochenta?

SAM: Salario de capacitación.

Silencio.

FLO: ¿Quién te está capacitando?

SAM: Tú. Al parecer.

Silencio.

SAM: (*Mira hacia la última fila del público, entrecerrando los ojos.*) Ya casi llega al puerto. La cola. Algunos apagaron el motor. El tipo del maletín ya se bajó.

Silencio.

SAM: ¿Crees que deberíamos dejarlos seguir?

Silencio.

FLO: ¿Por qué?

SAM: Tienen que ir a alguna parte, ¿no? Los estamos interrumpiendo. Deteniendo el progreso y todo eso.

Silencio.

FLO: Progreso. Ja, ja, ja. ¡Qué palabrota!

Silencio.

FLO: Mejor ayudarles a enfrentar su adicción.

SAM: (*Desconcertado.*) ¿Cómo?

Silencio.

FLO: Supongamos que los dejamos pasar.

Silencio.

SAM: Creo que deberíamos.

Silencio.

FLO: Irán a las tiendas.

SAM: (¿...?)

FLO: A las tiendas,

 a comprar brillantes botellas de agua,
 burbujas de hidrocarburos extraídos.
 Siete litros de agua en su fabricación,
 para contener solo uno

y trasladarlo de acá para allá.
Siete litros por cada una,
por un instante de dicha de garganta humedecida.
Tragársela (*Hace el gesto de tragar.*), glu-glu, en die-
ciocho segundos,
tirarla por la ventanilla, ¡zas! (*Hace un gesto de lan-
zamiento.*)
Y permanece cuatrocientos cincuenta años en la tierra,
¿esperando algo?
Esperando el fin.

Silencio.

SAM: Debiste haber sido poeta.

FLO: (*Señalando su ropa y la señal de «Pare».*) Lo fui, ¿no
se nota?

Silencio.

SAM: Mmm... ¿Algunos necesitan ir a trabajar?

Silencio.

SAM: Ahora está hablando por teléfono. El del maletín.
No parece contento.

Silencio.

FLO: (*Suspira.*) Podemos darles un espectáculo. Hacerlos reír. (*Mira al público.*) Eso están esperando. Vamos, joven Sammy, esta vez puedes ser Stan. Pon la banda sonora.

SAM vuelve a sacar el celular y hace un gesto exagerado con las manos al poner la canción. Música de vodevil. FLO acomoda la señal de «Pare» sobre sus hombros y se gira hacia SAM, que se agacha, acomoda su señal de «Pare» sobre sus hombros y se gira hacia FLO, que se agacha. Representan una bufonada clásica, perfectamente sincronizada con sus señales, durante un rato. El llanto de bebé aumenta cada vez más.

MUJER: (*Fuera del escenario, gritando molesta.*) ¡Por el amor de Dios, apaguen ese ruido!

SAM tontea con el celular y apaga la música. FLO y SAM se miran mutuamente con cara de culpables, hacen una reverencia al público y regresan a su posición con las señales de «Pare» en posición vertical. FLO se frota la espalda y se estira.

Silencio.

FLO: La estamos salvando del ruido vehicular. Esos camiones son mucho más ruidosos que nosotros.

Silencio.

SAM: Sigue hablando por teléfono. El tipo del maletín.

Silencio.

SAM: Quiere que les demos paso.

Silencio.

SAM: Está agitando los brazos en el aire.

Silencio. SAM agita la mano nerviosamente, saludándolo de lejos.

FLO: Déjalo que agite.

Silencio.

SAM: (*Señalando al suelo.*) ¡Uy!, mira, una araña del dinero.

FLO: ¿Qué es una araña del dinero?

SAM: Esa, la pequeñita, la roja. Buena suerte. Si no la aplastas, te llegará dinero.

Silencio.

FLO: ¿Qué tiene que ver el dinero con la buena suerte?

Silencio.

SAM: Podría mudarme. Mi hermana podría usar mi habitación para el bebé. Tal vez podría dormir una noche.

Silencio.

FLO: No he conocido a nadie a quien el dinero lo haya hecho feliz.

SAM: (¿...?)

Silencio.

FLO: La mayoría de las guerras se libran por dinero.

Silencio.

SAM: Cierto, si es mucho dinero. Mi hermana no tiene ni un poco. Un poco de dinero la haría feliz. Más feliz.

Silencio.

FLO: Pero mucho, no.

SAM: (*Encogiéndose de hombros.*) De acuerdo.

Silencio.

FLO: Irán al gimnasio.

SAM: ¿Al gimnasio?

FLO: Si los dejamos seguir, irán todos al gimnasio,
a alzar sus mancuernas recubiertas de plástico brillante.
Cinco series de treinta repeticiones,
balanceándose en burbujas suizas de hidrocarburos
extraídos.

Con el aire acondicionado a tope porque, ¡uf, qué calor!
Cuatro toneladas de dióxido de carbono al año por
cada aparato,

Verano: mover el calor de acá para allá,
¡Invierno! El mismo ciclo inverso, de allá para acá.
Cuatro toneladas por tres grados de calor o frío,
por un instante de dicha helada que enfría el sudor.
Arriba ese peso, ¡uuufff! (*Hace como si levantara una
pesa de pecho.*)

Pagarle el salario mínimo a alguien
para que pase la aspiradora por la casa, ¡uuufff! (*Hace
como si aspirara.*)

Cuatro toneladas de dióxido de carbono
permanecen doscientos cincuenta años en la at-
mósfera.

¿Esperando algo?

Esperando el fin.

Silencio.

SAM: (*Señalando.*) ¡Oye, es el tipo del maletín! ¡Viene por el borde! ¡Hacia acá!

Silencio.

SAM: Por Dios, es un modelo deportivo personalizado.

¡Tiene un modelo personalizado! ¡Oh!, es genial.

FLO: Es asqueroso.

Silencio.

SAM: ¿Cómo?

Se oyen tenues ruidos de un motor que acelera a lo lejos.

FLO: Uno de cada cuatro niños
no tiene tres comidas al día
ni zapatos ni ropa abrigada,
esperando el autobús escolar,
con los pies descalzos y el estómago vacío,
mientras él se pasea
marcando paquete en su burbuja de fibra de carbono.
Podría alimentar a dos mil doscientos niños,
darles desayuno en la escuela,

durante un año entero,
y aun así le quedaría el cambio
para tomar el autobús él mismo.

Dos mil doscientos niños, esperando el desayuno.

SAM: ¡Cuidado! ¡Se está acercando por la berma!

Se oye el ruido de un motor que acelera, acercándose. FLO baja del escenario dando grandes zancadas, levanta la mano y la señal de «Pare», gritando y gesticulando con furia, señalando directamente al público.

FLO: ¡Pare! ¡Retroceda! ¡Dé la vuelta! ¡Alto! ¡Retroceda!
¡Devuélvase!

El motor se apaga, alejándose. FLO regresa a su posición original. Silencio.

SAM: Fácilmente podríamos haber estado tú o yo en su lugar, y él en el nuestro. Uno de nosotros conduciendo un Ferrari. Si hubiéramos tenido la misma suerte que él. O si hubiéramos trabajado más duro.

Silencio.

FLO: En realidad, no.

Silencio.

SAM: ¿Por qué no?

Silencio.

FLO: Bueno, apuesto a que le dieron desayuno antes de ir al colegio. Y zapatos. Aunque no mucha educación moral, al parecer.

Silencio.

SAM: Pues es su decisión qué auto conduce. No tiene nada que ver con nosotros.

Silencio.

FLO: Él te lo robó.

SAM: ¿Qué?

Silencio.

FLO: Su lujoso modelo deportivo personalizado. Te lo robó a ti. Y a tu hermana. Y al bebé de tu hermana.

SAM: ¿Por qué lo dices?

Silencio.

FLO: Si los dejamos seguir, irán a sus finas oficinas,
a hacer negocios.
Firmar papeles para desgarrar el país
y chuparse toda su médula,
dejarlo con fuego en las venas,
saliendo por el grifo del agua
en el lavaplatos de tu hermana.
Jugar con el dinero de todos,
haciendo apuestas,
en el comercio exterior, con la moneda,
sobre el futuro precio de la leche,
apostando en la bolsa para que suba y suba,
hasta que la burbuja brillante explote
y todo lo demás
se derrumbe con ella.
Todo está conectado,
tu jubilación, tus ahorros,
los ahorros del país, la red para ayudar a los pobres.
Moviendo el dinero de acá para allá,
y el ciclo inverso de allá para acá,
sacando su tajada cada vez.
Ganar un bono, ascender, amasar más.
Esperando a que el ciclo continúe,

para conseguir un bono más
y jodernos a todos otra vez.

Silencio.

SAM: No estás teniendo un buen día, ¿cierto, Flo?

FLO: (*Sonriendo.*) Claro que sí. Estoy teniendo un muy
buen día.

Silencio.

SAM: No se puede hacer nada. Es demasiado para una
sola persona.

FLO: (*Sonriendo.*) Estás en lo cierto. Nada se puede hacer.

SAM: ¿Ah?

Silencio.

FLO: Eso estamos haciendo.

SAM: ¿Cómo?

Silencio.

FLO: Solo tenemos que esperar aquí. Que se queden ahí,
esperando el fin.

Silencio largo.

SAM: Estás chiflis.

Silencio.

FLO: ¿Ah, sí?

SAM se encoge de hombros. Silencio.

FLO: Pon un poco más de esa música brinca-brinca, Sam, porfa.

Bailan, sosteniendo las señales de «Pare». Se apagan las luces.

Fin.

Fabio el Grande



ESCENARIO

Establos de una concurrida pista de carreras de caballos.

PERSONAJES

FABIO

Un caballo semental.

MARY

Una yegua.

MACIZO

Un caballo castrado.

* * *

Se oye el ambiente agitado de un hipódromo: corredores de apuestas, apostadores y comentaristas. Tres caballos de carreras son conducidos y acomodados uno junto al otro en el centro del escenario, en pequeñas caballerizas. Fabio está en la mitad. Mary y Fabio bajan prudentemente la cabeza y descansan. El tercer caballo, Macizo, forcejea, da coces y empuja las paredes de su establo.

MARY: Oye, Macizo, calma, te vas a lastimar.

FABIO: Sí, tranquilízate, Tarado Masivo, o nos vas a meter a todos en problemas.

MACIZO: Por enésima vez, es Macizo, con zeta, y Tornado, que significa «viento impetuoso».

FABIO: Pues sí, lo del viento es lo tuyo, ¡uuufff! (*Agita una pata*).

MACIZO: (*Malhumorado.*) No es culpa mía. Últimamente le están añadiendo huevos a mi concentrado y eso me produce un poco de... gases.

FABIO: ¿Huevos? Creía que ya no te...

MARY: (*Interrumpiéndolo.*) Cállate, ya sabes que es muy sensible con...

FABIO: Bueno, pues él mismo se expuso.

MACIZO: ¡Ah!, ja, ja, ja, ¡tan chistoso! Como estoy castrado, tienes que hacer chistes infantiles sobre los huevos cada dos segundos. Algún día vendrán a buscarte con el bisturí y los emasculadores. Ya verás. ¿Sabes

cómo lo hacen? Primero te hacen un corte en el escroto y te arrancan los testículos...

MARY: (*Superponiéndose, para acallararlo.*) La, la, la, la, la, la, la.

MACIZO: Después te aplastan el cordón espermático...

MARY: /*La, la, la.

MACIZO: Con una abrazadera, que dejan ahí tres minutos hasta que...

MARY: /La, la, la, la.

MACIZO: ... tus pelotas caen en sus manos. *Voilà.*

FABIO: ¡Puaj! No me siento muy bien. Pensé que eso te volvía más agradable. Pero parece que no funcionó.

MARY: Ya cállense, los dos. No es lo peor que puede pasar, créanme.

FABIO: ¿Qué podría ser peor?

MARY: La vulvoplastia. No voy a darles detalles, pero es una operación asquerosa que nos hacen a las yeguas. Pregunten por ahí.

MACIZO: Siento que te hayan hecho eso, Mary. Es muy injusto. No tuviste elección.

MARY: ¿Elección? ¿Cuándo diablos hemos podido elegir? Me quitaron a mi Joshua a los dos años. Sus huesos ni siquiera habían terminado de crecer. Y lo presionaron hasta romperlo, literalmente.

* En literatura dramática la convención indica que el siguiente interlocutor empieza su parlamento en el mismo punto en que va la barra oblicua en el parlamento del primer hablante, es decir que los diálogos se superponen.

FABIO: Pues yo, personalmente, estoy orgulloso de ser un campeón. Yo elijo ser la mejor versión de mí mismo. Todos los días decido esforzarme para alcanzar la cima y pensar positivamente. Trasciendo el dolor. Visualizo el éxito y después lo persigo. ¡El cuerpo logra lo que la mente afirma! Y por eso he sido campeón del Derby tres años consecutivos.

MACIZO: No elegimos esta vida. Nos obligan. En cada carrera nos inyectan esteroides en los carpos, que, admítamoslo, ya están jodidos, para enmascarar el dolor y obligarnos a seguir compitiendo. Elección, ¡ja, ja, ja! ¿Alguna vez has visto una puerta sin llave por aquí?

MARY: *(Con gesto ensoñador.)* Una vez, cuando la puerta estaba entreabierta, pude oler unos pinos. Seguro hay un bosque cerca. Pero siempre me ponen las anteojeras antes de salir, así que no puedo saber con certeza.

FABIO: Las puertas están cerradas porque soy valioso. Tienen que protegerme. ¡Soy campeón de doma! ¡Una amenaza doble! No solo soy más veloz que cualquier otro caballo, también puedo caminar hacia atrás en dos patas, ¡al ritmo de la música! Y yo sí elijo esta vida. Me encantan las carreras. Es mi libertad, mi personalidad, la expresión de mi semental interior.

MACIZO: ¡Ay!, zopenco, tú no eres libre, estás entrenado desde que naciste para aceptar tu esclavitud como algo normal.

FABIO: Tú solo eres un mal perdedor. Y yo soy un ganador. El dolor es pasajero, rendirse dura para siempre.

MACIZO: Si eres tan libre, veamos cómo te quitas las bridas.

FABIO lucha con las bridas, impotente, frotando la cabeza contra los hombros inútilmente.

MACIZO: Y así prospera la hegemonía.

MARY: ¿La neumonía? ¿Eso no es una enfermedad? ¿De los pulmones? A mí no me ha dado nunca, afortunadamente.

MACIZO: Neumonía no, hegemonía. Significa que nos mantienen sometidos, subyugados.

FABIO: Pues yo soy tranquilo y bondadoso por naturaleza. Me gusta trabajar en equipo. A diferencia de algunos de nosotros.

MACIZO: ¡Bah! Da igual.

MARY: (*Mirando hacia el público.*) ¡Ay, miren! Ahí van unas hembras humanas con sus tocados de plumas. ¡Y con las melenas alisadas y todo! Me pregunto cuál ganará.

FABIO: ¿Ves? Ellos también lo hacen. La competencia, la emoción de la rivalidad. La búsqueda del éxito. También saben que una mente negativa nunca te dará una vida positiva.

MACIZO: Por si no te has dado cuenta, esos humanos, en particular, están tan sometidos como nosotros.

FABIO: ¿Perdón? No, no es así. Todos somos libres contendientes en el juego de la vida. Líderes que elegimos afrontar los desafíos de la competencia, arriesgándonos. Solo fracasas cuando dejas de intentarlo.

MACIZO: Mira sus pies.

FABIO: ¿Y qué pasa con ellos?

MACIZO: Están maneados.

MARY: (*Mirando al público.*) ¡Ay!, sí, ¡ya lo veo! Tienen unas ataduras puntiagudas en las patas. ¡Bridas para los pies! Tampoco pueden escapar, igual que nosotros. (*Se ríe.*)

FABIO: Se ven felices.

MARY: (*Emocionada, porque lo entiende.*) Es la hege-cosa esa, ¿cierto? (*Mirando a Macizo, expectante.*) ¿Eso les hace creer que son felices?

MACIZO: Exactamente. Creen que están ganando, pero el juego está amañado.

FABIO: ¿Sabes qué? Uno puede tener resultados o excusas, pero no ambos. Estoy harto de oír tantas excusas. Nadie ha alcanzado nada que valga la pena solo por desearlo. Hay que trabajar para lograrlo.

MARY: (*Mirando hacia lo lejos, entre el público.*) ¡Uy!, Fabio. Siento decirlo..., pero esos mozos que vienen por el sendero, ¿no te parece que traen el kit emasculador?

FABIO: ¿QUÉ? ¡No! ¡No, no, no, no, no! Puedo seguir compitiendo, puedo esforzarme más, puedo vencer mis

miedos, puedo soñar en grande y lograrlo. (*Corcoveando y dando coces en su caballeriza.*) ¡Me niego a perder!

MACIZO: Tranquilo, Fabio. Respira, amigo, respira.

FABIO: (*Pateando con furia.*) ¡No hay ganancia sin dolor!
¡Yo soy noble! ¡Y mi dolor es noble! ¡Lo acepto y lo quemó como combustible!

MARY: (*Mirando al público.*) Sí, es el kit emasculador, definitivamente. La gran caja roja con las letras verdes. Acaban de ponerla en el suelo mientras abren la reja de afuera, pero seguro que vienen hacia acá.

FABIO: (*Pateando como loco.*) ¡El sudor sumado al sacrificio equivale al éxito! ¡La excelencia es un hábito! ¡Mi voluntad es indomable!

Se oye un fuerte crujido cuando las patadas de FABIO rompen algo.

MACIZO: Creo que te rompiste algo, amigo. ¿Estás bien?
¿Te fracturaste la tibia? Es más frágil de lo que parece.

FABIO: (*Jadeando.*) No fui yo, fue la parte trasera de la caballeriza.

FABIO intenta darse la vuelta para mirar, pero no puede ver detrás de él.

FABIO: Algo cambió. Puedo sentirlo en el aire.

MARY: ¡Dale! ¿Qué esperas? ¡Vete!

FABIO: No puedo. No veo adónde iría. Y aunque pudiera...

MACIZO: Mary, agarra la correa de su brida. (*Cada uno agarra un lado de la brida de Fabio con los dientes.*)

Uno, dos, tres, ¡TIRA! (*Rompen la brida de Fabio.*) ¡Vete!

FABIO: ¡Ay!, no lo sé. ¿Adónde iría? Aquí no se está tan mal. Es un pequeño precio el que hay que pagar.

MACIZO: Tú, Fabio el Grande, triple campeón del Derby y cuádruple campeón de doma, eres una amenaza doble. Eres único e indomable. ¡Puedes bailar hacia atrás en dos patas al ritmo de la música, por Dios! ¡Sal ya por el hueco en tu caballeriza, rápido! Cuando abran la puerta principal, crearemos una distracción y ahí te largas.

FABIO: Pasamos muchos buenos momentos en la pista. Los aplausos, ¡piensa en los aplausos! El olor a cuero y a sudor y a champaña, ¡y los colores de las sedas! No puedo dejar todo eso. ¿Adónde iría?

MARY: ¿Al bosque? Está ahí afuera, lo sé. Puedo olerlo cuando el viento sopla desde el oeste. Hectáreas y hectáreas de pinos. ¡Tú puedes, Fabs! Yo creo en ti. ¡Ve al oeste!

FABIO: Quizá merezca que me castren. No me he esforzado lo suficiente, me he vuelto perezoso. Es justo que pague el precio. No soy lo suficientemente bueno.

MACIZO: Te metieron eso en la cabeza, Fabio, ¡sácatelo!

FABIO: Pero yo sé que me quieren, de verdad, y yo los quiero. Me hacen masajes. Y me dan avena.

MARY: En el bosque, Fabio, hay pasto verde y fresco. Y puedes revolcarte en él.

FABIO: ¡Oh! Revolcarme. En un lodo bien apestoso, mmmmm. Pero... No lo sé.

MACIZO: Vivir controlado es traumático, Fabio. Supera tus dudas. Solo tú puedes liberarte.

FABIO: Está bien, está bien. (*Para sí mismo.*) Tú puedes. Del dicho al hecho no hay tanto trecho. (*Empieza a salir de la caballeriza.*) Las oportunidades no surgen. Nosotros las creamos.

MARY: (*En voz baja.*) ¡Están en la puerta! ¡Prepárate!

MACIZO: Y... ¡Vete!

FABIO sale de la caballeriza en reversa, se da la vuelta y galopa ruidosamente por el escenario. MARY y MACIZO se encabritan y dan coces en sus puestos para crear una distracción. FABIO sale, vuelve a entrar por el fondo del escenario y lo atraviesa galopando desenfrenadamente para luego volver a salir.

MARY: (*Gritando mientras Fabio atraviesa el escenario.*)
¡No mires atrás!

MACIZO: ¡Tú puedes!

Se oye un gran relincho de libertad de FABIO, fuera del escenario; el ruido de sus cascos se apaga después.

MARY: (*Mirando hacia lo lejos.*) ¡Ya cruzó la reja! ¡Caray!
Ya no tienen ninguna posibilidad de atraparlo.

MACIZO: ¡¡¡Bien!!!!

MARY y MACIZO dejan de patear.

MACIZO: ¿Realmente hay un bosque?

MARY: Te lo apuesto. Yo lo he olido. El olfato no me
miente. Llega hasta las montañas, y en las montañas
hay caballos salvajes. Según la leyenda.

MACIZO: Fabio el Gran Salvaje. Le va. (*Pausa.*) Sabes que
tú y yo nunca saldremos de aquí solos. Reforzarán las
caballerizas.

MARY: Mmmm. Pero valió la pena. Si hubiera dicho otro
eslogan motivacional, lo habría asfixiado con su pro-
pia brida.

MACIZO: Mary, la caja del kit emasculador es blanca con
letras negras. No roja con verde. La roja con verde es
la del concentrado.

MARY: (*Sonriendo con gesto cómplice.*) ¿En serio? Bueno,
mira tú.

Los dos se ríen y bajan la cabeza para comer.

Fin.