



LA DISTOPÍA SIMBÓLICO-MÍTICA EN EL TEATRO  
ESPAÑOL ACTUAL: *LA REBELIÓN DE LOS HIJOS QUE NUNCA  
TUVIMOS* (QY BAZO) Y *LOS CERDOS VOLADORES* (PILAR G.  
ALMANSA)

SYMBOLIC-MYTHICAL DYSTOPIA ON THE  
CONTEMPORARY SPANISH STAGE: *LA REBELIÓN DE LOS  
HIJOS QUE NUNCA TUVIMOS* (QY BAZO) AND *LOS CERDOS  
VOLADORES* (PILAR G. ALMANSA)

Ziqi Jiang

Universidad Carlos III de Madrid

[100394604@alumnos.uc3m.es](mailto:100394604@alumnos.uc3m.es)

<https://orcid.org/0000-0003-1116-1670>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2021.47.03

ISSN 2444-3948

**Resumen:** La distopía simbólico-mítica es un nuevo paradigma de la distopía caracterizado por su apertura hacia los elementos explícitamente fantásticos o sobrenaturales. Este artículo tiene dos objetos de estudio. Primero, se examina la poética de este modelo emergente, enfocando el motivo por el que este nuevo paradigma, a pesar de su renovación en la estética y el contenido, no se desvía de la tradición distópica. Segundo, se analizan dos obras teatrales españolas actuales que se pueden considerar como ejemplos del nuevo paradigma, a saber, *La rebelión de los hijos que nunca tuvimos* (2017), de QY Bazo, y *Los cerdos voladores* (2017), de Pilar G. Almansa. Ambos textos emplean lo simbólico para crear la imagen de un Otro absoluto y provocar el efecto de distanciamiento, invitando al público a reflexionar críticamente sobre

esta aparente otredad y sobre la sociedad actual en la que se considera tan importante distinguir entre Nosotros y el Otro.

**Palabras Clave:** Distopía simbólico-mítica, escena española actual, otredad, inmigración, nuevo paradigma.

**Abstract:** Symbolic-mythical dystopia is a new paradigm of dystopia characterized by its openness to explicitly fantastic or supernatural elements. This article has two objects of study. First, it examines the poetics of this emerging model, focusing on the reason for which this new paradigm, despite its renewal in aesthetics and content, does not deviate from the dystopian tradition. Second, two contemporary Spanish theatrical works that can be considered as examples of the new paradigm are analyzed, namely QY Bazo's *La rebelión de los hijos que nunca tuvimos* (2017) and Pilar G. Almansa's *Los cerdos voladores* (2017). Both texts employ symbolic elements to create the image of an absolute Other and provoke the effect of distancing, inviting the audience to reflect critically on both this apparent otherness and the present society in which it is considered so important to distinguish between Us and the Other.

**Key Words:** Symbolic-mythical dystopia, contemporary Spanish theater, otherness, immigration, new paradigm.

**Sumario:** 1. 1. Introducción. 2. Dos distopías simbólico-míticas en la escena española actual. 2.1. *La rebelión de los hijos que nunca tuvimos* (2017), de QY Bazo. 2.2. *Los cerdos voladores* (2017), de Pilar G. Almansa. 3. Conclusiones. 4. Obras citadas. 5. Notas.

Copyright: © 2021. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ZIQI JIANG. Universidad de Shandong, Licenciatura en Inglés-español Bilingüe (2014-2018). Universidad Carlos III de Madrid, Máster en Lengua y Literatura Españolas Actuales. Premio de Excelencia (2018-2019). Universidad Carlos III de Madrid, Doctorando en Humanidades (2019-presente).

## I. INTRODUCCIÓN

Durante mucho tiempo, la distopía ha sido considerada como un subgénero de la ciencia ficción. Si tenemos en cuenta el caso de los textos clásicos o precursores del género distópico, singularmente *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), de Mary Shelley, *La máquina del tiempo* (1895), de H. G. Wells o *R.U.R.* (1920), de Karel Čapek, tenemos que admitir que la distopía, por lo menos durante la etapa temprana de su desarrollo, tiene una relación bastante estrecha con la ciencia ficción. No obstante, teniendo en cuenta que el juego de palabras de Sir. Tomás Moro ya ha incluido la latencia distópica en el seno de la tradición utópica —tradición mucho más antigua que la ciencia ficción—, nos daremos cuenta de que hablar de la subordinación de lo distópico a la ciencia ficción parece un tanto problemático y parcial. Lyman Tower Sargent, en este caso, afirma que la utopía literaria no es un subgénero, sino más bien el origen de la ciencia ficción:

Having reached this point, another problem arises. While it is clear that the Utopia is the well-spring (and in saying this I am specifically rejecting Darko Suvin's contention that Utopias are a sub-genre of science fiction), there are many rivers that flow from the source. If Utopias and science fiction are treated solely as literary genres, Suvin has a case, particularly given the current situation in which many Utopias are published as science fiction, but both historically and with utopianism treated as here, Utopias are clearly the primary root. (1994, pág. 11)

Sin entrar en profundidad en la cuestión de si existe realmente alguna relación jerárquica entre los dos géneros, tenemos clara una cosa: es posible, al menos teóricamente, escribir un texto *cutópico*/distópico sin hacer uso de los elementos de la ciencia ficción. Gabriel Saldías Rosset, en su tesis sobre las distopías españolas durante la época tardofranquista, argumenta sobre un nuevo paradigma de lo distópico:

Contraria a la fidelidad estructural del modelo clásico, las distopías simbólicas entregan sus propias interpretaciones de la sociedad a través de mecanismos retóricos y narrativos que se apartan enormemente de la confianza empírica del modelo de la ciencia ficción y hacen uso de toda la libertad que el subjetivismo les permite, integrando juegos de

lenguaje, lo onírico, alegórico, grotesco e, incluso, hasta lo alucinógeno dentro de sus narraciones. Este tipo de obras representan, generalmente, los productos más originales de lo distópico español, pues describen sociedades negativas sin hacer uso, o haciendo un uso muy matizado, de las fórmulas futuristas, lo que las envuelve de un aire reflexivo mucho más universal que aquellas centradas en imitar el modelo anglosajón. (2015, pág. 15)

Ruth Levitas (1990, págs. 4-5) ha planteado un sistema para estudiar la literatura utópica. El sistema consiste en tres planos: la función, la forma y el contenido. En el plano de la función, la distopía simbólico-mítica no se desvía de la facultad clave de las distopías clásicas: la de denunciar la realidad preocupante y dar la voz de alarma sobre un futuro oscuro. No obstante, en el plano del contenido, el nuevo paradigma emplea una estrategia distinta. Darko Suvin ha desarrollado la teoría de *Novum* (*Nova* en su forma plural) del filósofo alemán Ernst Bloch, «Suvin's most important predecessor in the study of utopia» (Wegner, 2010, pág. XX). Desde el punto de vista de Suvin, el *Novum* propio tanto de la ciencia ficción como de la distopía debe ser abierto, cognitivo y épico, en el sentido brechtiano (Suvin, 1979, pág. 63)<sup>1</sup>. En la mayoría de los casos, esto no deja de ser una observación correcta, especialmente si tenemos en cuenta que la distopía propiamente dicha siempre busca provocar la reflexión de sus lectores —o espectadores— sobre las tendencias desagradables en la sociedad actual. Suvin denomina a este proceso cognitivo *feedback oscillation*, proceso que, afirma: es la «specific modality of existence» (Suvin, 2010, pág. 76) de la ciencia ficción. No obstante, esta teoría sobre la naturaleza abierta hacia los procesos cognitivos del *Novum*, teoría según la que «the validation of the novelty by scientifically methodical cognition into which the reader is inexorably led» (Suvin, 2010, pág. 70) es la condición suficiente para la ciencia ficción y lo distópico, deja de funcionar frente a las distopías que buscan reflejar la realidad sin respetar las reglas empíricas de esta. Los *Nova* de las distopías simbólico-míticas, en este caso, suelen ser personajes o fenómenos maravillosos, sobrenaturales y míticos, distanciándose del modelo *cuasi-realista* de la ciencia ficción de evitar lo explícitamente fantástico. Al mismo tiempo, el nuevo paradigma también nos invita a releer las distopías clásicas, esta vez desde un punto de vista más metafórico. Donald

Watt, en su estudio sobre *Fahrenheit 451*, explica la función simbólica del fuego dentro de la historia:

In such bare detail, the novel seems unexciting, even a trifle inane. But Bradbury gives his story impact and imaginative focus by means of symbolic fire. Appropriately, fire is Montag's world, his reality. Bradbury's narrative portrays events as Montag sees them, and it is natural to Montag's way of seeing to regard his experiences in terms of fire. This is a happy and fruitful arrangement by Bradbury, for he is thereby able to fuse character development, setting, and theme into a whole. Bradbury's symbolic fire gives unity, as well as stimulating depth, to *Fahrenheit 451*. (2009, pág. 73)

La novela de Ray Bradbury, por este motivo, tiene la potencialidad de ser interpretada como una distopía simbólico-mítica. Cabe mencionar que la coincidencia en el plano terminológico de los dos estudiosos parece una mera casualidad, puesto que el estudio de Saldías Rossel no sigue los pasos de Watt. Mientras la teoría de este último está más interesada en recontextualizar los elementos —en sí no necesariamente fantásticos— de la distopía clásica en un ambiente metafórico, la teoría de Saldías Rossel busca edificar un renovado y alternativo espacio distópico cuyos rasgos más destacables son lo maravilloso, lo sobrenatural y lo alegórico. No obstante, entre estos dos modelos narrativos no existe un límite infranqueable.

Dos de las distopías simbólico-míticas más conocidas podrían ser *Rebelión en la granja* (1945), de George Orwell y *Rinoceronte* (1959), de Eugène Ionesco, obras cuya naturaleza distópica sería cuestionable desde un punto de vista más convencional porque no cumplen el requisito de Sargent de estar «normally located in time and space» (Sargent, 1994, pág. 9). Los dos textos coinciden en la metamorfosis kálfkiana y el efecto de distanciamiento. En la novela de Orwell, se nos representa un mundo donde los animales andan, hablan y politiquean tal como harían los seres humanos, mientras que en el texto teatral de Ionesco, los personajes viven bajo la amenaza de ser transformados, sin ninguna razón justificable, en animales. Un ejemplo de esta estética en la escena hispana es *La imagen* (1977), del exiliado José Ricardo Morales, un texto ambientado en un país tiránico sin tirano. En otras palabras, el 'tirano' es un (no)ser tan mudo e inerte como una estatua. El paralelismo entre la rey-estatua

y los nobles que ejercen el poder en su nombre nos recuerda la teoría de Antonio Valdecantos sobre la duplicación del poder, o, mejor dicho, la separación de la rey-figura, esto es, la imagen del poder, desde la potestad fáctica (Valdecantos Alcaide, 2014, pág. 11).

En el plano estético, aparte de acudir a lo alegórico, kafkiano o hasta lovecraftiano, las distopías simbólico-míticas también hacen uso de los elementos mitológicos. *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos* (1972), otro texto de Ricardo Morales, es un «teatro de la incongruencia» (Di Doménico, 1975, pág. 32) con Orfeo y Eurídice como ciudadanos de una sociedad moderna consumista y con los infiernos que se asemejan no al reino solemne de los muertos, sino a un ministerio gubernamental arrogante, burocrático y corrupto. Parece aún más peculiar *El dios Tortuga* (1997), de Ignacio García May, un texto que consigue compaginar lo fictocientífico y lo mitológico. La historia, una auténtica exhibición de la estética del cine B, parece una extraña, pero agradable, mezcla de las novelas de la mafia, la leyenda de Fausto —especialmente la parte sobre la apuesta entre Mefistófeles y Dios—, y el mito de Frankenstein.

## 2. DOS DISTOPÍAS SIMBÓLICO-MÍTICAS EN LA ESCENA ESPAÑOLA ACTUAL

*La rebelión de los hijos que nunca tuvimos* (2017)<sup>2</sup>, de QY Bazo, y *Los cerdos voladores*, o *Els porcs voladors* (2017), de Pilar G. Almansa, son dos ejemplos de distopía simbólica en la escena española actual. Las dos obras no solo coinciden en el año de su representación<sup>3</sup>, sino también en la atención sobre la inmigración, la xenofobia y la identidad como seres humanos. Ambos textos plantean una situación que parece subrayar la otredad de los que vienen de lejos —los describen bien como seres fantasmales y asombrosos, o bien como animales torpes y herméticos—, para que luego vuelvan a manifestar que la diferencia no es tan grande como aparentaba ser.

### 2.1. *La rebelión de los hijos que nunca tuvimos* (2017), de QY Bazo

La escritura de *La rebelión de los hijos que nunca tuvimos* tiene como punto de partida la reflexión sobre la desaparición masiva de los niños

inmigrantes recién llegados a Europa, entendida esta tragedia como una desgracia de la que Occidente es culpable. La historia del texto se basa en la venganza *post mortem* de los niños inmigrantes desaparecidos contra Proel, la ciudad-estado que, en vez de darles amparo, les deja morir en el mar. Los niños, ahora convertidos en seres que no se sabe si son vivos o muertos, vuelvan a ocupar las calles del estado, provocan una serie de fenómenos extraños y, finalmente, castigan a la ciudad-estado con su destrucción.

La trama del texto —que cubre todo desde el establecimiento de Proel hasta su extinción— tiene una extensión temporal bastante larga. Los autores la abarcan con el apoyo de la narración. *La rebelión* es un teatro narrativo, no solo en el sentido brechtiano sino literalmente. En la mayoría de los casos, lo que encontramos en la escena no son personajes definidos, sino voces desnudas y privadas de cualquier emoción. Brecht habla de la técnica para provocar el efecto de distanciamiento mediante la narración:

Se puede encontrar el estilo histórico poético en los puestos de las ferias, conocido como *Panoramen*. Dado que el distanciamiento también implica hacer famoso algo, simplemente se puede representar ciertos sucesos como famosos, como si fueran conocidos ampliamente y desde hace mucho tiempo, entrando hasta en sus detalles. Se los puede representar como si uno tratara de evitar, a toda costa, ir en contra de la tradición. (Brecht, 2019, pág. 49)

En *La rebelión*, la desaparición, la transformación y el regreso de los niños se narran en un tono sereno y desenfadado, como si fueran algo ordinario que no necesita explicarse. Los niños y sus castigos, tan mudos e imparables como la misma naturaleza y sus reglas, torturan a Proel. Algunos sufren pesadillas; otros no pueden dejar de autolesionarse; los hay que empiezan a tener un pequeño pedazo de nube negra —desde la que llueve sin cesar— justo encima de la cabeza, mientras otros se convierten en arena. Al final, la ciudad y todos los ciudadanos que han mostrado hostilidad hacia los niños perecen en un fuego mágico inextinguible. No obstante, el distanciamiento impide al público empatizar con el ciudad-estado y le hace reflexionar sobre la identidad de los niños. La relación entre estos y los fenómenos sobrenaturales no significa que sean seres en sí viles o totalmente indescifrables. En cambio, el

descubrimiento de la maestra en la escena *Unos minutos después* demuestra que, bajo la apariencia del Otro, los niños fantasmales tienen un alma tan inocente y curiosa como la de cualquier otro chico, alma con la que la gente puede comunicarse, siempre que la comunicación sea a través de dibujos. Sin embargo, el pueblo no hace caso a la bondad de la maestra porque se aferra tanto de la actitud hostil hacia los niños. «Pero no son *nuestros* niños. Son criaturas. No son nuestros hijos» (Bazo, 2017, págs. 71-72), así le responden los padres cuando ella intenta explicarles que los niños no son peligrosos. Después de su arresto y muerte por parte de los soldados, Proel pierde su última oportunidad para remediarse.

La narración también se utiliza como una especie de mecanismo para representar lo maravilloso. «Tomando prestado el concepto de Jean-Pierre Sarrazac, practicamos una ‘escritura rapsódica’ que permite hacer comparecer a los niños: los personajes al narrar lo que ocurre, pasan a interpretar al mismo tiempo esa narración (viven lo que narran, narran lo que viven)», así lo afirma Quique Bazo (7-7-2021). De esta manera, la narración y la interpretación forman una especie de unidad polifónica. Volvemos a la representación de lo maravilloso. Si bien los niños son el *Novum* clave del texto, ellos nunca salen a escena. En cambio, la presencia de esos personajes latentes en el sentido de García Barrantes la construye, en la mayoría de los casos, la unidad polifónica:

LA MUJER QUE NO PUEDE DORMIR: ¡Mire! Ahí, ahí.

EL SERENO: La mujer señala a la calle.

LA MUJER QUE NO PUEDE DORMIR: Uno de ellos.

EL SERENO: Veo a un niño. Está a cuarenta pasos de mí y se acerca.

LA MUJER QUE NO PUEDE DORMIR: Tú, tú tienes la culpa.

EL SERENO: Ahora camina más rápido. Está a treinta y cinco pasos.

LA MUJER QUE NO PUEDE DORMIR: ¿Crees que te vas a salir con la tuya?

EL SERENO: Está a veintiséis pasos.

LA MUJER QUE NO PUEDE DORMIR: Conmigo no podréis ni tú, ni los de debajo de mi almohada. (Bazo, 2017, pág. 60)

Esta manera de representar lo fantástico que, según afirma Q. Bazo, tiene como referente la técnica de Roland Schimmelpfennig, separa el escenario en dos espacios paralelos (Bazo, 7-7-2021). El espacio explícito, es decir, visible para el público, respeta las normas del mundo empírico, mientras el espacio implícito construido mediante las narraciones

es el reino propio del *Novum*, lo simbólico, la extrañeza y la metamorfosis, elementos que resultarían difíciles de visualizarse mediante la manera ilusionista convencional del género dramático. Al mismo tiempo, el espacio explícito también se ve contagiado de una especie de simbolismo visual. El uso estilizado de los signos espaciales, combinado con el distanciamiento provocado por la narración, crea un lenguaje visual poético, fluido y multifacético, lenguaje propio de la ucronía-utopía —entendida esta última como no-lugar— que el teatro busca construir. En la escena, los accesorios tienen diversos usos; son polisémicos. La representación del espacio depende bastante de esta versatilidad. «Apenas una gran red y unas cajas le sirven a Eva Redondo para levantar una puesta en escena que no se amilana y resulta rica en imágenes plásticas para ayudar a completar ciertas situaciones», afirma el crítico Hugo Álvarez Domínguez (<https://bit.ly/3zbtTSr>). Las cajas, en algunos casos, se usan como si fueran escudos, mientras en la escena *De pasos y otros ruidos* llegan a utilizarse como el signo de la lluvia. La red gigante, que sirve para representar una red de pesca en la escena *Cara-a-cara* y pasa a significar simbólicamente la pared de la calle en *De paso y otros ruidos*, se utiliza como la herramienta para cazar a los niños en *Mensaje imperial* y se convierte, en *Estrella ciega*, la última escena, en la muralla de la otra ciudad-estado que se niega a rescatar a los supervivientes del destruido Proel.

La atmósfera onírica, metafórica y fluida en el plano escénico producida por esos signos espaciales claves va acompañada con el ambiente maravilloso creado en el plano diegético por otros accesorios. En la escena *Unos minutos después*, los objetos hablan al igual que los personajes:

UN TROZO DE CRISTAL ROTO: Lo último que escuché fue el portazo. Después noté una sacudida, un empujón violento que me rompía. Recuerdo caer desde la ventana y ver el suelo acercándose a toda velocidad. ¿Qué ha pasado? ¿Por qué nadie me recoge?

Lo último que querría es que alguno de los niños se cortase por mi culpa. Todo fue tan rápido. Fuera: los que han aparecido rodean la escuela. Dentro: sillas que caen al suelo. Fuera: cada vez son más. Dentro: un pupitre cae al suelo. Fuera: ya no tienen la mirada perdida. Dentro: amenazas. Fuera: miran hacia aquí. Dentro: miedo. Fuera: llegan unos soldados. Dentro: portazo.

*Pausa.*

EL ZAPATO IZQUIERDO DE LA MAESTRA: Lo último que escuché fueron sus gritos.

LA MAESTRA: ¡Soltadme! ¡Soltadme!

EL ZAPATO IZQUIERDO DE LA MAESTRA: Mientras los soldados del Emperador la arrastraban para sacarla fuera de la escuela. (Bazo, 2017, pág. 69)

Esta escritura es exigente para los espectadores. «(En) realidad esta escena fue una de las más complejas porque precisamente pedíamos mucho al público. Les pedíamos que, mediante el recurso de la narración, entendiesen que quienes hablan no son los actores, sino los objetos que portan» (Bazo, 7-7-2021), así afirma el autor Q. Bazo. Mientras tanto, la representación y la comprensión de esta escena también depende mucho de las competencias del equipo artístico. Comenta el autor sobre la interpretación de Juan Vinuesa en esta escena:

Con todo, recuerdo con especial emoción lo que hizo Juan Vinuesa en escena: él era el último objeto que hablaba, era un papel tirado en el suelo, un papel donde estaba el dibujo de un niño. Y mientras Juan hablaba, mientras contaba cómo ese papel había estado colgado en la pared para caer y ser pisoteado, Juan se levantaba, se enderezaba y, con un ligero gesto de hombros, hacía como que él mismo se colgaba de la pared. De repente imagen y palabra encajaban y veías cómo Juan era ese papel que volvía a quedarse colgado de la pared. Simplemente maravilloso. (Bazo, 7-7-2021)

### 3. *Los cerdos voladores* (2017), de Pilar G. Almansa

*Los cerdos voladores* es una obra de Pilar G. Almansa cuyo estreno formal todavía no se ha celebrado, si bien, como indicamos, se ha hecho una lectura dramatizada. La dramaturga es autora de varios textos distópicos, a saber, *Neocracia* (2008, 2018) y *Banqueros vs. Zombis* (2015) en colaboración con Dolores Garayalde e Ignacio García May), textos que comparten la preocupación por la recesión económica, las tensiones dentro de la eurozona y la invasión de lo político en la vida privada. *Los cerdos voladores* también trata el tema de la inmigración. La historia, ambientada en un futuro cercano en el que la Unión Europea ha sido

sustituida por un gobierno federal paneuropeo, empieza con la llegada de miles de animales inteligentes misteriosos, los cerdos voladores. No tardan mucho en aprender las lenguas de los países donde aterrizan y se expanden por toda la Europa. No obstante, el gobierno central quiere deshacerse de esos seres extraños. El conflicto llega a su apogeo cuando el gobierno intenta exterminarlos con bombas atómicas. Los animales alienígenos, por poseer el don de la intuición, presienten el peligro y la hostilidad de los seres humanos. Despegan todos a la vez para irse de la Tierra. Debido a la enorme fuerza de reacción provocada por el despegue, el planeta sale de su órbita. El cambio climático consiguiente deja a la humanidad en una agonía prolongada y le conduce hacia una extinción inevitable.

Al igual que en *La rebelión de los hijos que nunca tuvimos*, en el texto de G. Almansa, lo simbólico se utiliza para subrayar, aparentemente, la diferencia abismal entre el Otro y Nosotros. No obstante, la imagen de los cerdos voladores es multifacética. Aunque parece ser el signo de una Otridad absoluta, también está vinculada con Nosotros. Cuando esos animales misteriosos llegan a la Tierra, los primeros cuatro países que visitan son Portugal, Italia, Grecia y España, países a los que de forma peyorativa se les denomina PIGS, siglas de sus iniciales en inglés, por su situación económica más precaria frente a la de otros estados miembros de la Unión Europea. Por eso, los animales simbolizan, sobre todo, los problemas económicos de la eurozona, lectura que luego es reafirmada por la llegada de los animales a Irlanda, el quinto estado que visitan y otro país conocido por su sistema económico precario. El desangramiento económico tendrá como consecuencia la pérdida de voz y representación en el campo de las relaciones internacionales. Eso es la idea expresada en varios textos distópicos de G. Almansa. En *Banqueros vs. Zombis*, el presidente de un país europeo —probablemente España o Grecia— entrega la soberanía estatal para conseguir el rescate financiero. Similares situaciones también se pueden encontrar en *Los cerdos voladores*. Por orden del gobierno central europeo, los cuatro países toman medidas cada vez más radicales para ahuyentar a los animales alienígenos, hasta que el primero les obliga a destruirse junto con los cerdos en la explosión atómica.

En *Los cerdos voladores*, lo tecnológico y lo multimedia proporcionan una sensación de presencia falsa, lo que aumenta todavía más lo absurdo. El uso de las pantallas y los videos pregrabados, combinado con

la narración, crea un ambiente bastante verosímil para que los espectadores puedan darse cuenta de la semejanza entre el mundo ficticio y la realidad referente, y al mismo tiempo suficientemente cómico, absurdo y espeluznante para que ellos mantengan una distancia crítica.

Al mismo tiempo, el animal con la capacidad de volar se puede entender como el símbolo del concepto de desplazamiento y la identidad de los inmigrantes. Esta imagen la analizamos desde dos puntos de vista: el de la actitud de los países europeos y el del agenciamiento de los cerdos voladores. Por un lado, en la mayoría de los casos, los cerdos alienígenos viven en una situación en la que sus derechos fundamentales no se respetan, en la que su bienestar y seguridad dependen, en gran medida, de la actitud hospitalaria de los países a los que llegan. No obstante, según Seyla Benhabib, la hospitalidad no es la condición suficiente para que los inmigrantes vivan con dignidad en una sociedad ajena:

Hospitality, however, is not full membership: the visitor remains an outsider. Or as Kant expresses it in his clear but harsh way, *Besuchsrecht* (right of visitation) and *Gastrecht* (right of residency) are not the same. Granting the former is a universal moral obligation, insofar as the purpose of the stranger in coming upon our lands is peaceful. The latter, by contrast, requires that the sovereign provide the stranger with a ‘*wohlthätiger Vertrag*’ (*beneficent [sic.] agreement*). The permanent right of residency remains an act of sovereign beneficence and it is for this reason that the condition of the guest is always precarious. At any point in time, the sovereign can change the terms of the ‘contract of beneficence.’ (Benhabib, 2018, pág. 10)

En el texto de G. Almansa, la ‘hospitalidad’ que reciben los cerdos alienígenos —unos forasteros permanentes— es exactamente un *wohlthätiger Vertrag* con condiciones cambiantes. Los países europeos, si bien han otorgado a algunos de ellos una ciudadanía limitada —con bastante reticencia, claro—, intentan deshacerse de los animales una y otra vez y las medidas que toman se asemejan cada vez más al genocidio. Esta situación nos recuerda a la teoría de Hannah Arendt sobre el derecho a tener derechos. La filósofa lo considera el fundamento de los derechos humanos y lo entiende como el derecho de vivir «dentro de un marco donde uno es juzgado por las acciones y las opiniones propias» (Arendt, 2017, pág. 420). Hay que tener en cuenta que la facultad de accionar,

en el contexto arendtiano, no significa comportarse dentro del marco establecido del sistema político actual, sino «comenzar nuevos procesos sin precedente cuyo resultado es incierto» (Arendt, 2016, pág. 251). Los cerdos voladores no se dotan del derecho de accionar o mostrar sus opiniones, lo cual, sin embargo, parece que tampoco les importa. En cambio, intentan evitar deliberadamente el contacto con los seres humanos. Esta actitud hermética les hace vivir en una condición con visibilidad y representación reducidas, condición que ellos no solo asumen pasivamente sino, hasta cierto punto, también eligen activamente, sobre todo si tenemos en cuenta la inteligencia y la fuerza física que poseen. El nacimiento de Ferry González parece una excepción, pero luego veremos que ella tampoco posee la auténtica capacidad de accionar. Ferry es una mestiza cerdo-humana. Sufre el acoso de los compañeros humanos en la escuela, chicos que, por sentirse superiores a ella, creen poseer el derecho de poner «las normas» (G. Almansa, 2017, pág. 25). El acoso escolar, por un lado, le provoca el deseo de acabar con la discriminación a los cerdos voladores, por otro lado, no obstante, le forma una lectura unidimensional sobre la relación entre los derechos y el poder: cree, desde pequeña, que se conseguirán los derechos solo cuando ella también sea una de quienes dicten las normas. Esta lectura ya manifiesta su subordinación a las reglas del viejo juego del poder y el *statu quo*. Entonces, no es de extrañar que el sistema establecido asimile a la chica, que sueña con cambiarlo desde dentro. Traiciona a su pueblo —el de los cerdos voladores—, cuando percibe el desprecio de sus congéneres por su ingreso en el campo político humano. Por eso, se convierte en una firme partidaria del plan del gobierno federal de aniquilar al ochenta y cinco por ciento de los cerdos con las bombas atómicas:

FERRY: Que sean de mi misma especie no quiere decir que sean mis amigos. Nos tratáis como si no tuviéramos nombre o personalidad, solo somos una cifra en la pantalla del ordenador. Pero somos individuos y tenemos afectos. Yo amo a la gente que conozco, no a los desconocidos, ¿por qué me tiene que importar más a mí que a vosotros? ¿Solo porque son cerdos como yo? (G. Almansa, 2017, pág. 44)

La historia de Ferry es, sin duda, una tragedia patética. No obstante, su caracterización redonda le hace un personaje con el que el público puede empatizar. En esta obra de G. Almansa, el Otro no se describe

como una entidad muda, abstracta y homogénea, sino como seres con sus propios nombres, personalidades, deseos, voces, méritos, imperfecciones e inquietudes. Bajo la aparente otredad y extrañeza, se esconden en la existencia de los cerdos alienígenos bastantes calidades similares a las de los seres humanos, para bien y para mal. En *Los cerdos voladores*, la imagen de los animales sintientes, justo como el caso de *La rebelión en la granja*, se utiliza como un espejo en el que nosotros, como una especie que prefiere lo conocido y rechaza lo desconocido, nos contemplamos con mayor claridad. El Otro y la otredad no desaparecerán por nuestra preferencia, sino coexisten con nosotros como una parte esencial de la condición humana, puesto que, tal como opina Antonio Machado, son la disconformidad con nosotros mismos y la nostalgia del Otro los que nos diferencian de los otros animales (1986, pág. 323). Concluimos esta parte del estudio con la reflexión de Machado sobre la simbiosis permanente entre Nosotros y el Otro:

*De lo uno a lo otro*<sup>4</sup> es el gran tema de la metafísica. Todo el trabajo de la razón humana tiende a la eliminación del segundo término. *Lo otro no existe*: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo<sup>5</sup> hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero *lo otro* no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía *en lo otro*, en «La esencial Heterogeneidad del ser», como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece lo *uno*. (Machado, 1986, pág. 85)

#### 4. CONCLUSIONES

La idea de la distopía simbólico-mítica la plantean varios estudiosos, singularmente G. A. Saldías Rossel y D. Watt. Este concepto marca una de las direcciones posibles hacia las que evolucionaría el género distópico. El nuevo paradigma de la distopía no acude a los aparatos *cuasi-realistas* de las distopías clásicas o de la ciencia ficción, esto es, los *Nova* abiertos cuya validez —o invalidez— se puede verificar mediante procesos cognitivos científicos. No obstante, las distopías simbólico-míticas siguen teniendo como función principal reflejar y denunciar las tendencias preocupantes de la sociedad actual. En el plano estético, el nuevo

paradigma tiene, generalmente, dos orígenes. Por un lado, las distopías simbólico-míticas hacen uso de lo absurdo, lo alegórico, lo kafkiano, incluso lo lovecraftiano, para reflejar los problemas de la realidad referente. Por otro lado, el nuevo subgénero también se nutre de las tradiciones mitológicas. Después de analizar dos textos teatrales que pueden considerarse como ejemplos del nuevo paradigma, a saber, *La rebelión de los hijos que nunca tuvimos* (2017), de QY Bazo, y *Los cerdos voladores* (2017), de Pilar G. Almansa, nos damos cuenta de que lo simbólico puede emplearse, sobre todo, como un mecanismo para, al mismo tiempo, subrayar una otredad aparente y provocar el distanciamiento, mecanismo que luego invita al público a reflexionar sobre si es realmente tan grande la diferencia entre lo ajeno y lo nuestro. Además, los elementos simbólicos también se ven relacionados con los usos innovadores de los signos teatrales y la renovación de la metodología para crear, e interpretar, la obra de teatro. Por último, debido a la naturaleza polisémica de los elementos simbólicos, el texto también se hace multifacético y multidimensional.

## 5. OBRAS CITADAS

- Álvarez Domínguez, Hugo. (junio 10, 2017). ‘La Rebelión de los Hijos que Nunca Tuvimos’, o nunca escupas al cielo... [artículo en un blog]. Recuperado de <https://bit.ly/3zbtTSr>.
- ARENDT, HANNAH (2017). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- ARENDT, HANNAH (2016). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- BAZO, QUIQUE (7-7-2021). Comunicación personal. Entrevista por correo electrónico.
- BAZO, QY (2017). *La rebelión de los hijos que nunca tuvimos*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- BENHABIB, SEYLA (2018). *Exile, statelessness and migration. Playing chess with history from Hannah Arendt to Isaiah Berlin*. Princeton y Oxford: Princeton University Press.
- BRECHT, BERTOLT (2019). *Pequeño Órganon para teatro*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DI DOMÉNICO, MARÍA EUGENIA (1975). *Orfeo y el desodorante es una sátira a la sociedad de consumo, La segunda*, 29 de agosto, 32. En <https://bit.ly/397RusT>.

- G. ALMANSA, PILAR (2017). *Los cerdos voladores*. Texto inédito.
- LEVITAS, RUTH (1990). *The concept of utopia*. Hemel Hempstead: Philip Allan.
- Machado, Antonio (1986). *Juan de Mairena I*. Madrid: Cátedra.
- SALDÍAS ROSSEL, GABRIEL ALEJANDRO (2015). *En el peor lugar posible. Teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)*. Barcelona: tesis doctoral de la Universitat Autònoma de Barcelona. En <https://bit.ly/2VHU3P5>
- SARGENT, LYMAN TOWER (1994). The Three faces of utopianism revisited. *Utopian Study*, 5(1), 1-37. En <https://bit.ly/3EoSGGO>
- SUVIN, DARKO (2010). *Defined by a hollow. Essays on utopia, science fiction and political epistemology*. Berne: Peter Lang.
- SUVIN, DARKO (1979). *Metamorphosis of science fiction*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- VALDECANTOS ALCAIDE, ANTONIO (2014). *La excepción permanente. O la construcción totalitaria del tiempo*. Madrid: Díaz & Pons.
- WATT, DONALD (2009). Burning bright. Fahrenheit 451 as symbolic dystopia. En Harold Bloom y Blake Bobby (eds.): *Alienation. Bloom's literary themes* (págs. 71-83), Nueva York: Infobase Publishing.
- WEGNER, PHILLIP (2010). Preface. Emerging from the flood in which we are sinking: or reading with Darko Suvin (again). En Suvin, Darko. *Defined by a hollow. Essays on utopia, science fiction and political epistemology* (págs. XV-XXXIII). Berne: Peter Lang.

## 5. NOTAS

- <sup>1</sup> Suvin cree que la utopía literaria, género que incluye la distopía, es, hasta cierto punto, un subgénero de la ciencia ficción. Por eso se sobreentiende que el *Novum* de la distopía respeta la teoría general del *Novum* de la ciencia ficción.
- <sup>2</sup> *La rebelión de los hijos que nunca tuvimos* se estrenó el 31 de mayo de 2017 en la Sala de la Princesa del Teatro María Guerrero de Madrid con dirección de Eva Redondo. Karmen Abarca firmó la escenografía y el vestuario; Daniel Ramírez, el espacio sonoro. El elenco lo formaron los siguientes actores: Rebeca Hernando, Marina Herranz, Rafa Núñez, Ricardo Reguera, Carmen Soler y Juan Vinuesa.
- <sup>3</sup> La lectura dramatizada de *El porc volador* se celebró el 16 de diciembre de 2017 en la Sala de Ponent del Espai Rambleta con dirección de Antxon Ordóñez Bergareche. El reparto lo formaban: Marc Company, Rosana Ros, Laura Romero, Marino Muñoz, Roberto Hoyo, Ismael Sempere, Jordi Barrachina, Guille Zavala y Pau Vercher. Debido a que esta representación no era un estreno formal, la autora considera *El porc volador* un texto todavía no estrenado.
- <sup>4</sup> (Nota del texto original) «Abel Martín dejó una importante obra filosófica (*las cinco formas de la objetividad, De lo uno a lo otro, Lo universal cualitativo, De la esencial heterogeneidad del ser*) y una colección de poesías, publicada en 1884, con el título de *Los complementarios*.» (En *De un cancionero apócrifo*, CLXVII, «Abel Martín». Es en este texto donde se desarrollan las ideas del fragmento.
- <sup>5</sup> (Nota del texto original) **DM**: toda.

