

## MIGRACIÓN, EXCLUSIÓN Y CRISIS ECONÓMICA: LOS PARIAS EN LA OBRA TEATRAL *EL SEÑOR YE AMA LOS DRAGONES*, DE PACO BEZERRA

MIGRATION, EXCLUSION AND ECONOMIC CRISIS: THE PARIAS IN THE STAGE PLAY *EL SEÑOR YE AMA LOS DRAGONES*, BY PACO BEZERRA

KAROLINA KUMOR  
Uniwersytet Warszawski  
k.kumor@uw.edu.pl

Recibido: 01.09.2021

Aceptado: 24.01.2022

RESUMEN: El presente artículo indaga la presencia de la figura del migrante chino en el teatro español actual. A pesar de que la población china es la séptima nacionalidad en el ranking de población extranjera en España a enero de 2021, aún no ha adquirido una mayor visibilidad en la dramaturgia española. En este contexto, destaca la obra teatral de Paco Bezerra *El Señor Ye ama los dragones* (2015), en tanto que introduce la figura migrante china para hacerla protagonista. El artículo propone el análisis del mencionado texto dramático y se enfoca en el modo de representar la otredad y los mecanismos de exclusión operantes en las sociedades actuales, recurriendo al concepto de la figura del *paria moderno*, en términos de Hanna Arendt (2004) y Eleni Varikas (2017). Si en un principio la figura del paria moderno sirve para determinar las prácticas a través de las cuales las personas migrantes de origen chino quedan empujadas al margen de la sociedad española, conforme se va desarrollando la acción la misma categoría será aplicable también a los ciudadanos y ciudadanas españoles en cuanto víctimas de la crisis económica. Con este cambio de perspectiva en lo referente a la subjetividad paria, la obra consigue sensibilizar al lector/espectador e invita a la movilización y el compromiso con unas políticas de las comunidades.

PALABRAS CLAVE: Migración china, exclusión, *paria moderno*, teatro español, Paco Bezerra

**ABSTRACT:** The paper investigates the presence of the dramatic figure of the Chinese migrant in the contemporary Spanish theatre. As we noticed, the presence of the Chinese population is disproportionately scarce considered the fact that it occupies the seventh position in the ranking of the foreign population in Spain (January 2021). The paper focuses on the work of Paco Bezerra, *El señor Ye ama los dragones* (2015) that is one of the few exceptions in this context: it deals with the problem of migration and introduces the dramatic figure of the Chinese migrant as a protagonist. The paper main analytical perspective are the dramatization of the otherness and the mechanisms of exclusion and for this we apply the concept of *modern pariah* (Arendt 2004 and Varikas 2017). If at first the figure of modern pariah serves mainly to determine the social practices that marginalize and exclude Chinese migrants residing in Spain, as the action progresses, the same category will be also applied to Spanish citizens as victims of the economic crisis. With this change in perspective, the stage play manages to sensitize the reader or spectator and mobilize them to commit to a community policy.

**KEYWORDS:** Chinese migration, Exclusion, Modern Pariah, Spanish Theater, Paco Bezerra



La migración, si bien es un fenómeno social inherente al ser humano, en el siglo XXI se ha llegado a convertir en uno de los mayores desafíos que enfrentamos como colectivo. Pensarla hoy en día nos lleva casi de inmediato a reflexionar sobre todo tipo de mecanismos sociopolíticos y prácticas discursivas de exclusión social y de rechazo, marginación o declarada hostilidad y violencia, contra las personas migrantes; ya sea de manera física o simbólica. La reflexión crítica sobre dichas prácticas no es solo el dominio de las ciencias políticas y sociales, sino también del arte y la literatura que se erigen como aliadas de denuncia eficaces. Un caso particular es el del teatro español que desde los años noventa del siglo pasado aborda con asiduidad la problemática migratoria.<sup>1</sup> Y no hay nada de extrañar en ello teniendo en cuenta, por un lado, la prolífica tradición española del teatro comprometido o político y, por el otro, la peculiar situación sociocultural de la España actual que –como ya puede advertirse con toda seguridad– se ha convertido en un país multirracial, siendo uno de los estados de la Comunidad Europea que más personas migrantes acoge. La población extranjera residente legalmente en España a comienzos de 2021 ascendía a 5.38 millones de personas, lo que significa que aproximadamente el 12% de la población en España es

---

<sup>1</sup> Jeffrey K. Coleman, estudioso americano que ha dedicado un monográfico a la cuestión del teatro de migración español, constata que: "There is a surprisingly large archive of more than sixty plays that directly delve into the so-called Spanish immigration question" (2020: 6).

de origen extranjero.<sup>2</sup> Dentro de este sector, los colectivos más numerosos provienen del norte de África (Marruecos) y de Europa del Este (Rumanía), a quienes les siguen las personas migrantes de Latinoamérica (Colombia, Venezuela, Ecuador, Honduras...) y Asia (China).

Nos interesará aquí, en particular, este último grupo étnico que representa una otredad altamente perceptible en España y que, pese a su relativa relevancia cuantitativa (séptima nacionalidad en el ranking de población extranjera en España a enero de 2021),<sup>3</sup> es silenciado casi por completo y excluido del ámbito social y cultural. Es por eso que, de entre los colectivos migrantes residentes en España, la comunidad china podría ser paradigma del *paria moderno*. Dicha noción emana de la teoría política contemporánea y se desarrolla a partir de los escritos de la filósofa alemana Hannah Arendt (1998, 2004 y 2015), que versan sobre el proceso de asimilación del pueblo judío a la vida europea y su marginalización por el hecho de ser considerado un pueblo paria. Aunque sus reflexiones se centran en el tan concreto caso de los judíos, este término que ella misma acuñó resulta igualmente útil y operante para otras figuras de exclusión, tal y como lo plantea Eleni Varikas (2017). La figura del paria de Arendt hace, pues, alusión a toda persona o colectividad que se halle excluida de la comunidad pero que, si bien carece de los mismos privilegios que el resto, está dotada de agencia.

De hecho, la comunidad de migrantes chinos aún no ha adquirido una mayor visibilidad en la producción cultural española; ni en el contexto general ni en el área teatral. Debemos, pues, señalar que es solo a partir de la última década cuando los artistas chino-españoles, en su mayoría pertenecientes a la segunda generación de migrantes, empiezan a marcar paulatinamente su presencia en el panorama cultural español. Es el caso, por ejemplo, de la novelista gráfica Quan Zhou Wu o del artista urbano *Yellow Power*. Si la primera ha publicado durante los años 2014-2016 viñetas humorísticas sobre la comunidad china en el blog *Migrados* del diario *El País*, el segundo es reconocido por los grafitis que desde 2013 ha ido creando en los diferentes barrios del centro de Madrid; con ellos pretende tanto jugar con la imagen estereotipada de los chinos como reclamar su más que visible presencia en la capital española. Como advierte Adrián Alejandro Collado, “[l]as imágenes que producen ambos autores normalizan la comunidad migrante china en España y permiten que espectadores con valores e intereses diversos perciban de manera similar un modelo social más igualitario, consensuado y tolerante” (2018: 16). En lo que se refiere al campo que aquí nos incumbe (a saber, el de la escritura dramática) entre los autores chino-españoles destaca Minke Wang. En una de sus obras más conocidas y representadas, *Un idioma propio* (2018), Wang se sirve de las figuras de toda persona de etnia china (que en este caso las representan: una familia que, oprimida por el régimen comunista, decide migrar a España, y una niña sin papeles en su país a

---

<sup>2</sup> <<https://es.statista.com/estadisticas/472404/poblacion-de-espana-por-nacionalidad/>>.

<sup>3</sup> <<https://es.statista.com/estadisticas/472512/poblacion-extranjera-de-espana-por-nacionalidad/>>.

causa de la política de hijo único) invitándonos a reflexionar –desde su posición liminal de dramaturgo chino hispanohablante– sobre toda clase de sujetos híbridos, nómadas y apátridas.

Frente a estas tentativas reivindicativas de la presencia china en el ámbito cultural, que –como hemos señalado– se producen, en su amplia mayoría, desde la segunda generación de migrantes, sorprende la relativa poca atención que, por lo menos hasta ahora, le han prestado a esta población migrante los autores nacionales. Como ejemplos de textos narrativos o gráficos que han tratado la migración china, sin reducir el tema a “un algo” secundario, deben traerse a colación las dos novelas *La ciudad feliz*, de Elvira Navarro (2009), y *Maldito chino*, de Paco López Mengual (2013), así como el cómic *Ibéros: La guerra de las rosas*, de Iñigo Aguirre (2009). En el marco de la dramaturgia española contemporánea, la ausencia de la figura migrante china se hace aún más notoria; y es que si analizamos los textos teatrales del tiempo presente pronto nos damos cuenta de que, al abordar la problemática migratoria, estos apuestan más bien por la representación de los magrebíes o los subsaharianos como vehículo dramático de denuncia.

Ahora bien, uno de los textos teatrales que sí que le ha dado entrada a la figura migrante china para hacerla protagonista es *El Señor Ye ama los dragones / 叶公好龙*, de Paco Bezerra, objeto de nuestro estudio.<sup>4</sup> La obra fue publicada en 2014 y estrenada un año después en la Sala Max Aub de las Naves del Teatro Español,<sup>5</sup> bajo la dirección de Luis Luque. Según advirtió el dramaturgo en una entrevista, en la base de su proyecto artístico –aún anterior a la obra teatral de Minke Wang– reposaba ya el deseo de suplir la falta existente en la literatura dramática española, que “no refleja la multiculturalidad madrileña ni invita a que esas nacionalidades [chinas] pudieran subirse al escenario; no hay papeles para ellos” (Bravo 2015: s. p.). Efectivamente, teniendo en cuenta la fecha de la producción y la recepción de la obra de Bezerra, la misma supuso una aproximación innovadora tanto en el plano temático y lingüístico de la diégesis como en el de la puesta en escena. El texto dramático, además de convocar a los migrantes asiáticos a una vida escénica para codificar su experiencia de paria en España, también incorporó algunos diálogos en chino, acompañados de un sistema de transcripción fonética para su correcta pronunciación y de su traducción al castellano en las notas a pie de página.<sup>6</sup> Este recurso dramático, orientado a subrayar la multiculturalidad y la polifonía lingüística de la sociedad española actual, fue explotado con mucha eficacia en el montaje del Teatro Español

---

<sup>4</sup> Otro texto dramático que, sin duda, debería aducirse en este contexto es *Taihú. Cabaret Oriental*, de José Cruz, escrito en 2003 y estrenado dos años después, lo cual lo convertirá, posiblemente, en una de las primeras tentativas teatrales de reflexionar sobre la migración china en España.

<sup>5</sup> La obra se publicó online dentro del II Programa de Desarrollo de Dramaturgias actuales del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). Un fragmento de la obra se publicó posteriormente en la antología *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones* (Fernández Soto, Checa y Olmos 2016: 183-194).

<sup>6</sup> El bilingüismo del texto de Paco Bezerra se aprecia desde el título de la obra que aparece tanto en español como en chino.

que, además, pudo contar con la participación de dos actrices chinas: Chen Lu y Huichi Chin, quienes interpretaron sus respectivos papeles.<sup>7</sup> Estas circunstancias representacionales, que no son habituales en el panorama del teatro español contemporáneo,<sup>8</sup> llegaron –a nuestro modo de ver– a desestabilizar la dialéctica dentro/fuera y la lógica de exclusión que son determinantes en relación a la figura del paria moderno. Como advierte Jeffrey K. Coleman, la puesta en escena de *El Señor Ye ama los dragones* en el Teatro Español “fue capaz de atraer a un gran número de público de ascendencia china al teatro, muchos de ellos por primera vez” (2017: 6). De este modo, el dramaturgo Paco Bezerra, junto con el director de montaje Luis Luque, no se limitaron a teorizar (lo que aquí quiere decir, dramatizar y representar) las fronteras invisibles en relación a la figura del migrante sino que, al incorporar, de modo real y eficaz, actrices y espectadores de procedencia china en el sistema de la comunicación teatral, lograron –aunque fuera solo durante la función– cuestionar y hasta desautorizar las prácticas sociales exclusivas y excluyentes que todavía hoy están vigentes en el ámbito teatral.

Ahora bien, dejando de lado las cuestiones referentes al sistema de la producción teatral en España (y, en particular, la todavía bastante reservada actitud ante la incorporación de la diversidad étnica en el escenario), el alcance de la recepción del espectáculo y sus posibles consecuencias para la integración social, nos proponemos analizar el texto dramático de Paco Bezerra, *El señor Ye ama los dragones*, para indagar en las formas de representación de la otredad y los mecanismos de exclusión de la misma, en sus dimensiones ideológicas, políticas y estéticas. Así, como punto de partida tomamos las siguientes preguntas: ¿De qué manera se codifica la imagen de la comunidad china en el texto? El humor presente en la obra, ¿refuerza los ya existentes conceptos estereotipados y peyorativos sobre esta comunidad o es tal vez una suerte de crítica social contra el racismo y el paternalismo occidental que nos invita a reformular nuestra comprensión de la figura del paria? ¿Qué prácticas o posiciones nos hacen considerar ajena o extraña a una persona (en este caso, a una persona de procedencia china) dentro de una comunidad dada (la española)? ¿Y qué ocurriría si los papeles se invirtieran? En otras palabras, ¿en qué medida los conceptos superior/inferior o dentro/fuera pueden ser reconfigurados a partir del encuentro entre el migrante y el autóctono?

<sup>7</sup> A las actrices chinas les acompañaron Lola Casamayor y Gloria Muñoz, en su rol de vecinas españolas.

<sup>8</sup> En este contexto, recordemos que en la puesta en escena de *Taihú. Cabaret Oriental*, de José Cruz, considerada como una de las primeras obras españolas en incorporar en las tablas al personaje chino, este fue interpretado por la actriz española Sonia de la Antonia. De hecho, Coleman ya ha advertido “la falta de representación de gente no blanca en el teatro español” tanto en lo que se refiere al texto dramático como la producción teatral (2017: 2). Si bien el citado crítico se enfoca principalmente en el tema de la invisibilidad de los negros en el teatro español, sus consideraciones se extienden fácilmente a otros grupos étnicos. Es más, podríamos incluso decir que encuentran una justificación más en su caso, al menos en lo que se refiere al campo de la escritura dramática. Pues, como ya lo hemos señalado, el repaso de las obras españolas contemporáneas que abordan la temática migratoria demuestra que los magrebies o los subsaharianos aparecen representados con mayor frecuencia en comparación con otros grupos migrantes como los latinoamericanos o asiáticos.

La mencionada dialéctica superior/inferior o dentro/fuera, que los factores de la racialización y la clase social determinan, se plasma de modo evidente en la estructura espacio-temporal de la obra. El espacio es uno de los elementos estructurales clave que desde el principio presenta y visibiliza la idea de la vida en comunidad, al tiempo que evidencia los mecanismos socioeconómicos de exclusión. La acción de la obra de Paco Bezerra se desarrolla en el interior de un bloque de pisos de la gran ciudad, de “un faraónico conglomerado urbano”, cuya estructura evoca la geometría de una colmena, según lo descrito en la acotación de apertura: “Dentro del mamotreto vecinal de ladrillos y hormigón, compuesto por varios bloques con sus respectivos portales, sus habitantes están constituidos de forma muy parecida a como lo hacen las abejas en sus colonias: abajo los obreros, en medio los zánganos y, arriba del todo, la abeja reina” (Bezerra 2015: 11). Se trata, así pues, de un lugar físico, perceptible y palpable al tiempo que es también un espacio social, tal y como lo perciben Edward Soja (1985) o Henri Lefebvre (2013). Como veremos a continuación, el espacio físico del edificio-colmena será sometido a varias y continuas transformaciones con el fin de evidenciar la gran variedad de prácticas sociales, al igual que las distintas interrelaciones entre las cuatro vecinas que protagonizan la obra. La primera de ellas, Magdalena, es una mujer española de mediana edad que habita la parte superior de la casa, el ático, desde donde ejerce como presidenta de la comunidad, a modo de abeja reina. En la planta intermedia vive la otra española: la bulímica Amparo, que mata las horas rellenando crucigramas o viendo la tele, sin prestar demasiada atención a las noticias que se emiten. Y, por último, encontramos a dos mujeres chinas, Xiaomei y su madre, la señora Wang, cuya precariedad de migrantes se relaciona con el lugar que ocupan en el edificio-colmena: un apartamento que es poco más que un húmedo trastero en el oscuro sótano. De este modo, tal configuración del espacio dramático, además de representar un cuadro de estratificación social, consigue también codificar otros elementos constitutivos con relación a la figura del paria moderno, de acuerdo con lo que Varikas sostiene:

La figura del paria remite, indefectiblemente, a un estatus social objetivo que combina la exclusión o el aislamiento de una sociedad o de una comunidad con el desprecio, el rechazo o la vergüenza que van de la mano. Este estatus está garantizado por las leyes, los rituales y las barreras invisibles, y frecuentemente está ligado a una posición particular en la división social del trabajo, lo cual implica una actividad económica de gran impacto e indispensable por naturaleza. (Varikas 2017: 91)

Estando de acuerdo con las citadas consideraciones de la investigadora francesa y, en concreto, con su conceptualización de la figura del paria, creemos que la disposición espacial de la obra no solo pone de manifiesto la precariedad de la familia china, sino que además marca una poderosa distancia insalvable, que la aparta y aísla del resto de la comunidad. El edificio de viviendas, con una escalera-ascensor que “a modo de muralla china separa la vida y los destinos de occidentales y orientales” (Fernández Soto, Checa y Olmos 2016: 40), ilustra

la situación estructural dentro/fuera de los migrantes asiáticos en cuanto parias modernos. Siguiendo la lógica estructural de exclusión, podemos inferir, tal y como Jeffrey K. Coleman, que:

The physical alienation of the Wang family to the basement of the building can therefore be seen as representative of the exclusionary tactics deemed necessary to create a "harmonious" (homogenous) Spanish community. Having the only residence in the basement, the Wang family is flanked on both sides by the storage closets. In that sense, their relegation to such an insignificant space amounts to them being equivalent to the junk that does not fit in an apartment... (Coleman 2018: sp.)

Así pues, las barreras físicas y bien palpables que el conjunto de pisos, pasillos y plantas constituyen no son sino una representación de las *barreras invisibles*, en términos de Varikas (2017), que se levantan entre las dos chinas migrantes y los vecinos nacionales. Se trata de unas barreras enraizadas en las prácticas, los comportamientos y las creencias, que se edifican sobre el desprecio, el desconocimiento, la profusión de estereotipos o el miedo. Son estas barreras las que separan dos realidades distintas, la occidental y la oriental, que, aun formando parte de la misma comunidad, coexisten distanciadas, aisladas e incomunicadas entre sí. El abismo que las separa, y que viene representado por la estructura del espacio dramático, se pone de manifiesto, igualmente y no con menos fuerza, en el plano temporal de la obra en que se confunden los dos sistemas del cálculo del tiempo. Según las acotaciones iniciales, la acción se desarrolla en el año 4.711 del calendario lunisolar chino, que es el que ordena la vida del portal para abajo, mientras que del portal para arriba rige el cálculo gregoriano. De ahí que Xiaomei advierta que, aunque de su casa a la de Magdalena, en apariencia, apenas les "separan unos cuantos pisos, [...] lo cierto es que estamos a más de 2.900 años de distancia" (Bezerra 2015: 21). Y, como añade luego sin faltarle sarcasmo, esta distancia, ahora temporal y hasta fantástica, tal vez sea la causa por la que la vecina española y la presidenta de la comunidad en la misma persona "ha tardado tanto tiempo en llegar" (2015: 22) al piso del subsuelo que Xiaomei y su madre habitan.

Es precisamente con esta tardía llegada de Magdalena y su llamada a la puerta de las chinas que se abre la primera parte de la obra, titulada "Infierno". Este título –al que le suceden los de dos partes más, "Purgatorio" y "Paraíso", cuya acción tendrá lugar en el quinto y el décimo piso, respectivamente– apela directamente a la mitología cristiana para reforzar aún más la jerarquización estructural del espacio dramático y, por ende, el de toda la comunidad de vecinos. Pero lo que más nos llama la atención de esta estructura tripartita de la obra, con sus correspondientes etiquetas, es la identificación del espacio de las chinas con el infierno. El vínculo que se establece entre ambos espacios, el físico y el simbólico-religioso, es dual: mientras que, por un lado, alude a las condiciones infrahumanas a las que son sometidas las migrantes, por el otro, las señala como posibles responsables de su desdicha, en tanto que se activa todo el imaginario judeocristiano de la culpa, sugiriendo que deben padecer en el infierno como

castigo por sus pecados individuales y/o colectivos. Este último elemento es de suma importancia para la constitución de la subjetividad paria que, según lo que plantea Varikas, a menudo es “objeto del desprecio o del miedo ligado a una tara de origen (el pecado original, el pueblo deicida, etc.), a la impureza y la contaminación de aquello que constituye la esencia misma del grupo (su feminidad, su cultura religiosa, sus proezas profesionales, su poder oculto)” (2007: 103).

Ahora bien, ¿por qué Magdalena, quien ocupa –literal y simbólicamente– la cúspide del edificio-colmena, decide descender al “Infierno”? Conforme se va desarrollando la acción, nos enteramos de que la mujer se guía por la voluntad de descubrir el misterio de una extraña sombra que recorre por las noches las escaleras de la casa y que, al parecer, se esconde en los trasteros del sótano. Es así que, en búsqueda de la verdad, la protagonista se ve obligada a romper las barreras, tanto físicas como metafísicas, para relacionarse con la familia china que ha ignorado por dieciocho años a pesar de haber tenido el cargo de presidenta de la comunidad durante todo ese tiempo. El diálogo que entabla con la joven migrante hace patentes muchos de los mecanismos de exclusión operantes en la sociedad española, al tiempo que revela algunos de los rasgos de la figura del paria moderno. Si bien la precariedad de la familia china ya se había podido intuir, como hemos podido comprobar, por la peculiar disposición escénica que subraya lo engorroso de su existencia, ahora la palabra completa esta visión con los detalles que se ofrecen sobre el oficio que ejercen la hija y su madre: el contrabando de bebidas alcohólicas. Según las acusaciones de Magdalena, las chinas se dedican a “vender cerveza de forma ilegal y dar asilo a gente sin recursos” (2015: 16), lo cual inquieta cada vez más a “niños y personas mayores que han empezado a tener miedo” (2015: 17). Si la primera de las mencionadas actividades refiere a la multitud de trabajos indignos que el imaginario occidental “adjudica” al migrante chino, la segunda alude al extraño personaje, otra figura excluida, que invade los dominios de la presidenta de la comunidad ocultándose entre los pasillos del sótano y cuya identidad ella misma se propone descubrir.

Dejando aparte de momento el papel que este elemento argumental desempeñará en el desarrollo de la intriga, quisiéramos prestarle ahora nuestra atención a la forma de discurrir de Magdalena, y en concreto, a las arriba citadas frases con las que acusa a las chinas de traficar bebidas alcohólicas y amparar a los necesitados. Sus palabras son una abierta declaración de su tan intransigente actitud, carente del más mínimo sentido de solidaridad o empatía: “Este no es un albergue, ni un supermercado. [...] ya no podemos más” (2015: 17). De manera similar funcionan otras expresiones de desprecio que utiliza para referirse al inquilino del sótano, efímero e irreconocible: “el mendigo de la manta” (2015: 30, 32, 33 y 34), “una sombra” (2015: 15) o “esa cosa” (2015: 16, 20 y 32). Todas ellas son expresión de la abyección, el rechazo y la deshumanización semántica de la figura del paria en tanto que subrayan su invisibilidad. La misma marca de invisibilidad se les arroja a las inquilinas chinas que durante décadas sufrieron el desprecio, la indiferencia y el desafecto de los demás miembros de la comunidad del edificio-colmena. Prueba de este estatus de *sombra* (o entes imperceptibles) es, entre otros, la confusión que muestra Amparo al enterarse del encuentro de



Magdalena con una tal Xiaomei, cuya existencia creía ignorar. En este sentido, tanto la familia Wang como el misterioso personaje del subsuelo se insertan en las coordenadas que constituyen la subjetividad paria: se hacen invisibles e imperceptibles para la mayor parte de la sociedad, pero su aparición o materialización imprevista provoca el temor o el aborrecimiento hacia todo aquello que supuestamente no existe o que, según la lógica estructural del sistema de exclusión, no debería existir.

El diálogo de la primera parte hace referencia, asimismo, a otro aspecto de la exclusión a la que alude Varikas, siguiendo a Max Weber. Para este último, el paria “acumula, además del estatus de extranjero tolerado, la impureza constituida y regida por prohibiciones rituales que excluyen al extranjero de la mesa común y del matrimonio con miembros de la comunidad dominante” (Varikas 2017: 91). Aunque la obra teatral de Bezerra no es explícita ante las taras de la impureza o de las prohibiciones rituales que rodean al matrimonio, el motivo de la mesa común sí que es de relevancia para el desarrollo de la intriga, al tiempo que resalta las barreras invisibles y prácticas excluyentes que operan dentro de la comunidad de vecinos. Cuando Xiaomei le propone a Magdalena revelarle la identidad de la sombra del sótano a cambio de un café y un pedazo de tarta en su casa, la española es incapaz de disimular su repugnancia; así, los pasillos de la escalera parecen operar como líneas que delimitan las fronteras entre lo puro y lo impuro, lo tocable y lo intocable. No obstante, ante la falta de alternativas, Magdalena llega a aceptar el trato, aunque hace todo lo posible para no quedarse a solas con sus huéspedes orientales y se asegura –con todas sus dificultades– la compañía de Amparo. Esta, que no entiende los motivos de su amiga para invitarlas a merendar en su casa, al principio se niega a sentarse a la mesa con tales insectos repulsivos:

AMPARO. No es por nada, pero si es una broma, hace ya rato que dejó de tener gracia.

MAGDALENA. No es ninguna broma. Me pidieron un café y un trozo de tarta y les dije que sí.

AMPARO. No me puedo creer que me estés hablando en serio.

MAGDALENA. No van a ser más de quince minutos.

AMPARO. Ni quince, ni veinte. A mí me explicas las cosas bien o yo no voy a ninguna parte, y menos a sentarme a la mesa con ese par de cucarachas. (Bezerra 2015: 33)

Cuando las cuatro se reúnen por fin en el “Paraíso” de la décima planta para celebrar el cumpleaños de la señora Wang, se desestabilizan –quizá, por vez primera– aquellas barreras invisibles enraizadas en sus prácticas, comportamientos y creencias. De entre estas últimas llama la atención, en particular, la convicción occidental a la que alude Xiaomei y que retoma el motivo de lo impuro y lo abyecto con relación a las costumbres alimentarias de los orientales: “Por cierto: si mi madre se acerca al perro de algún vecino y le pasa la mano por encima, no es porque quiera comérselo, es que le encantan los animales y lo está acariciando” (2015: 47). Esta intervención sintoniza con el resto de la conversación

de sobremesa que gira en torno a la imagen estereotipada de los chinos y las experiencias de racismo común a todas las personas migrantes en los países de acogida europeos. En realidad, se trata más de un monólogo de Xiaomei que de una conversación, ya que las anfitrionas se quedan mudas (tal vez, avergonzadas) ante la serie de chistes discriminatorios y xenófobos que despliega Xiaomei. Ante la falta de reacciones, la joven explica –no sin sarcasmo– que: “En este edificio los ruidos y las conversaciones bajan por todas partes: el patio, los muros, las paredes... Hay días en los que las voces se cuelan, incluso, por las tuberías y los desagües. De quién creen, si no, que me aprendí los chistes” (2015: 47). Según advierte Coleman:

This appropriation of racism, in addition to Xiaomei’s exaggerated delivery, develops off-color jokes that provoke laughter (in her neighbors and in spectators) based in discomfort and/or internalized racism. Xiaomei is therefore able to use the jokes to transcend the notion of the Other as a continual victim. Though the jokes may have hurt her feelings over the years, her ability to reproduce them flawlessly indicates an ability to overcome racist rhetoric and use it to shame those who employ it. (Coleman 2018: sp.)

Efectivamente, Xiaomei logra apropiarse del lenguaje, el humor y las bromas estereotipadas que interiorizan el racismo y que resignifican la noción del otro. Con ello la protagonista se erige como la paria *consciente*, en términos de Arendt (1998, 2004 y 2015), ya que revela una conciencia de las prácticas racistas mucho más profunda que la de otros miembros de su comunidad, que en la obra es representada por la figura de la señora Wang. El rol de esta señora Wang es el de una mujer un tanto desconectada de la realidad circundante, en parte debido a su enfermedad mental (la demencia) y, en parte, a su desconocimiento total del castellano; estos factores la confunden con respecto a las intenciones de su interesada vecina española, que malinterpreta como un gesto de afecto y amistad. En su configuración parecen reposar toda una serie de imágenes estereotipadas que funcionan en el imaginario occidental y que aluden al asumido carácter sumiso, dócil, silencioso y hermético de la comunidad china. Y es precisamente esta imagen contra la que se alza Xiaomei en su papel representante de la segunda generación de migración. En este contexto, resulta sumamente interesante el diálogo entre Xiaomei y Magdalena durante su primer encuentro en el sótano:

MAGDALENA. ¿Dónde has aprendido a hablar así?  
XIAOMEI. ¿Cómo?  
MAGDALENA. Así, como si no fueses china. *XIAOMEI se ríe.* ¿De qué te ríes?  
XIAOMEI. De usted.  
MAGDALENA. ¿De mí?  
XIAOMEI. Sí, porque no soy china.  
MAGDALENA. Ah, ¿no?  
XIAOMEI. No.  
MAGDALENA. ¿Y de dónde eres, entonces?  
XIAOMEI. De aquí.

MAGDALENA. ¿De aquí de dónde?

XIAOMEI. De este sótano.

MAGDALENA. Nadie es de un sótano. No digas tonterías.

XIAOMEI. La gente es de donde nace y de donde ha vivido. Yo nací aquí y aquí me ve. De dónde quiere que sea. (Bezerra 2015: 22)

La apreciación de Magdalena sobre el perfecto dominio de la lengua española de Xiaomei, que ya de por sí es segregacionista (en tanto que parece que solo las personas caucásicas tienen derecho a identificarse con España), es el punto de partida desde el que indagamos en el tema de las construcciones identitarias migrantes. Como se desprende del citado diálogo, Xiaomei no se reconoce a sí misma como china, pero tampoco se declara abiertamente española. Según afirma, ella viene "de aquí", es decir, del sótano que es símbolo de su híbrida identidad. Es justo en este sótano, un lugar de cruce de identidades, donde cobran vigor las observaciones de Arendt (2007) acerca de las interrelaciones entre la lengua materna y la adoptada que se presentan como elementos clave de toda experiencia migratoria. Xiaomei, que nació en España (donde también cursó sus estudios) y que no se siente del todo china, también admite mantener ciertos vínculos emocionales y colectivos con su lengua materna, que es la que le permite no solo comunicarse con su madre sino también relacionarse con una parte de su identidad y articular un sentimiento de pertenencia. Ejerciendo de traductora de su madre, se mueve constantemente entre su lengua materna y la adoptada, funcionando como una bisagra que conecta las dos realidades. Al mismo tiempo, se niega a rechazar una parte de la tradición oriental que la vincula con una parte de su identidad. Prueba de ello es su forma de conceptualizar el tiempo y las festividades de tradición occidental (la Navidad y el Año Nuevo) conforme con el cálculo del calendario chino. De esta manera, la tensión entre ambas identidades se hace continua, sin que gane ninguna de ellas. Dada esta dualidad social, lingüística y cultural, Xiaomei logra crearse una nueva identidad: la de ser tan china como española.

Esta toma de conciencia de Xiaomei desde una novedosa y enriquecedora subjetividad es, probablemente, el primer paso para sanar y desmontar su posición de paria dentro de la estructura social. Por ello es que, ante sus diferencias e identidad estigmatizada, Xiaomei adopta la estrategia del paria consciente o rebelde que nos proponen Arendt y Varikas. Si la primera filósofa admite que "[e]l paria se convierte en rebelde en el momento en que entra en la escena política" (2004: 59), la otra precisa que su figura consiste en "rechazar el principio de la constitución jerárquica de las diferencias y de su evaluación", demostrando "su solidaridad con sus semejantes menos afortunado/as que ello/as" y abriéndose "sobre una visión crítica de la sociedad que pretende englobar todas las relaciones injustas" (2017: 106).

La gran capacidad de actuación que caracteriza a Xiaomei se hace más que evidente desde el mismísimo comienzo de la obra. Y es que en el plano dramático su personaje funciona como un agente catalizador y ordenador de la acción: es responsable de introducir el motivo de la merienda común que se transforma en el núcleo de la trama y, además, crea y distribuye la tensión

dramática, dosificando la información que llega a sus interlocutoras (y, por extensión, a los y las lectores/espectadores). En el plano ideológico, desde la primera conversación que mantiene con Magdalena, la joven nos revela su sentido de la dignidad y orgullo que residen en su exterioridad, convirtiéndose con ello en portadora de la crítica y denuncia social, que se manifestará de pleno y con toda fuerza en la última parte de la obra, con las cuatro vecinas reunidas. Es ahí donde Xiaomei, al evocar el conjunto de prejuicios y prácticas excluyentes que sufre la población migrante china, desenmascara las actitudes conservadoras y xenófobas que adoptan ambas españolas. Es más, una vez desvelada la identidad de la sombra del sótano, que no es sino el marido de Magdalena, despedido hace algunos meses, la protagonista consigue desplazar la experiencia paria a otro territorio y, de este modo, reformular nuestra comprensión de la figura de exclusión, redirigiendo la atención a otro tema de la obra: la crisis económica.

Para ello, Xiaomei recurre de nuevo a una parte de su tradición/identidad de origen y evoca el proverbio chino sobre el señor Ye evocado en el título, que tanto amaba a los dragones que hasta el rey de todos ellos decidió conocerlo. No obstante, el hombre "al ver de repente la cabeza del dragón tan de cerca, tan grande y tan real, se aterrorizó y huyó no queriendo volver a saber nunca nada más de los dragones" (2015: 58). Como advierte Xiaomei, hay un claro paralelismo entre el personaje de la fábula china y su vecina del último piso, ya que ambos tienen miedo a enfrentarse a la verdad, aunque aparenten lo contrario. De hecho, Magdalena opta por ignorar toda una serie de pistas que se le presentan y por las que podría haber descubierto ella misma el misterio de su casa. Estas van desde las cartas del banco amontonadas y sin abrir que avisan sobre la próxima incautación de la casa, los cortes de electricidad por falta de pago, hasta las excusas baratas de su marido, ausente por un supuesto viaje de negocios justo en la temporada de la Navidad. El tema de la crisis económica se presenta, asimismo, a través de las noticias del telediario que suenan de fondo durante toda la conversación entre Magdalena y Amparo que, viviendo en su burbuja, no le prestan ni la más mínima atención:

INFORMATIVOS. La economía sigue en recesión y la tasa de desempleo alcanza máximos históricos. El Presidente dejó claro que un rescate de la economía global del país es inminente. (Bezerra 2015: 26)

INFORMATIVOS. El Gobierno ha anunciado que la situación del país es crítica y delicada... [...] La que el número de desempleados inscritos en los servicios públicos de empleo... [...] Creció en casi trescientas mil personas en el recién finalizado año... Por lo que, a día de hoy, y una vez finalizado el último trimestre del año... [...] Se puede afirmar que el paro ha conseguido su peor cifra... [...] Superando, por primera vez en la historia, los seis millones doscientos mil parados. (Bezerra 2015: 27-28)

INFORMATIVOS. Durante el año pasado, 500 familias han sido desahuciadas a diario y medio millón han perdido sus casas desde 2008. La violencia y los robos a plena luz del día aumentan en todas las provincias del país sin que

las fuerzas de seguridad consiguen mantener el orden. Miles de trabajadores afectados, recortes en la sanidad y la educación pública... (Bezerra 2015: 29)

El diálogo trivial y baladí de las vecinas que se entrecruza continua y forzosamente con los informativos emitidos revela su atroz indolencia, egoísmo y falta de solidaridad hacia los precarios que brotan a consecuencia de la crisis económica, además de denotar su desconexión del mundo circundante. Es precisamente por ello que Magdalena necesita la ayuda de la joven migrante de abajo para tomar conciencia de su propia precariedad y de cómo ella misma y sin darse cuenta ha pasado de una posición privilegiada a ser una víctima más de la crisis económica. No obstante, consideramos que la actuación de Xiaomei no debería ser entendida como un mero punto de arranque para los procesos cognitivos de Magdalena. Es más, su acción es decisiva para activar el camino de liberación de la que hasta ese momento fue considerada una paria más. Este proceso radica en la propia reivindicación de "sí misma", como sujeto, como individuo. En otras palabras, Xiaomei ha de reclamar su derecho de admisión al rango de la humanidad. Deberá también negociar (o incluso, negar) el esquema de jerarquizaciones operantes y cumplir con su mayor aspiración vital: conseguir escapar de la precariedad y empezar a estudiar en la universidad. Es así que Xiaomei le propone a una Magdalena al borde del colapso económico (y a su marido, que se esconde en uno de los trasteros) que se queden con el apartamento del sótano y su negocio de venta de bebidas para sobrevivir, mientras que ella pasaría a ocupar su piso:

XIAOMEI. Bueno, quiero decir que... si no tienen otro sitio donde meterse, y les apetece seguir viviendo los dos juntos... pueden quedarse en mi casa. *Pausa*. En principio no les cobraría nada. Eso sí, a cambio tendrían que ayudarme con el negocio de las cervezas. *Nadie dice nada*. Es fácil: sólo hay que comprobar el dinero, estar despierto por si tocan al telefonillo y controlar que haya siempre cerveza fría. [...] Los primeros meses seguro se les hace cuesta arriba, pero yo creo que juntos, y abrochándose un poco el cinturón, de aquí a unos años conseguirán salir adelante. (Bezerra 2015: 60-61)

De este modo Xiaomei consigue abandonar su espacio de reclusión con el fin de ocupar un puesto central de visibilidad e inserción en la sociedad española. Como señala Coleman, "[t]his proposition inverts the power dynamic because it makes Xiaomei the new queen bee, able to oversee her worker bees (Magdalena and her husband) as they work to pay off their debts" (2018: s. p.). La obra concluye con unas escenas que se desarrollan simultáneamente en los tres espacios escénicos. Mientras que Xiaomei comienza a instalarse en el apartamento de arriba para hacer de él su nuevo hogar, disponiéndose a recoger la mesa y a desmontar el árbol de Navidad (puede que ya con vistas a las próximas celebraciones del Año Nuevo chino), en el quinto piso Amparo se encierra apresuradamente en su casa e intenta reponerse del *shock* mental que ha sufrido. Mientras tanto en el sótano se encuentra Magdalena, cuya imagen es muy diferente a la del comienzo de la obra: "su pelo ya no recuerda al de las reinas que de perfil

figuran en la cara de las monedas, ahora, más bien, se parece a una flor marchita” (2015: 62). Si esta nueva disposición reproduce las acciones de la “reina abeja” al comienzo de la obra, parece entonces que no existe vuelta atrás: los papeles se han invertido y ahora es ella la que se verá sujeta a las prácticas de exclusión operantes en una sociedad capitalista neoliberal extrema.

Una parte de la crítica teatral ha querido ver en este inesperado desenlace de la obra “una alegoría del choque entre Oriente y Occidente, del poderoso avance planetario del Dragón chino” (Fuentes 2015: sp.). Es así que, para Rafael Fuentes, Xiaomei representará en el final “la disciplinada avanzadilla del dragón oriental que avanza con un poder financiero imbatible”, mientras que Amparo y Magdalena serán “la encarnación de un país –el nuestro–, quizá de un continente –el europeo–, de espaldas al cambio global, resistiéndose a ver cara a cara la auténtica realidad, negándose a afrontar las necesarias transformaciones e incapacitado para reconocer el futuro que ya comienza a instalarse en el presente” (2015: sp.).

A diferencia de esta interpretación de índole alegórico-globalizante, pero sin leer tampoco las últimas escenas en clave de justicia social o venganza por parte del grupo marginado y excluido, nos inclinamos a pensar que es la forma con la que la obra de Paco Bezerra trata de dar cuenta de las resignificaciones y renegaciones de las subjetividades parias que se (re)producen continua y sistemáticamente en sintonía con la complejidad del mundo actual sometido a cambios tan drásticos. El desenlace de *El Señor Ye ama los dragones* articula, así pues, la denuncia en contra de todo modelo político, económico y social que separa, divide y excluye. Asimismo, creemos que este desenlace, junto con la acción extra-dramática que el autor sugiere en su nota final y según la cual “[b]ien pudiera ser que, en la calle, Magdalena estuviera esperando a que salieran los espectadores para venderles latas de cerveza fría a un euro” (2015: 64), se orienta, principalmente, a la denuncia y reflexión sobre las prácticas de exclusión que, en ocasiones, pueden volverse en contra de quienes las practican. Magdalena, que antes encarnaba el núcleo generador de las mismas, acaba por rendirse y ser subyugada a la lógica explotadora del modelo neoliberal que se combina con la lógica excluyente en torno a la figura del paria. Creemos que con este inesperado giro de tuerca es como mejor se consigue concienciar y sensibilizar al lector/espectador: es una invitación abierta a la movilización y el compromiso con una política de las comunidades, ya que en este caótico mundo contemporáneo todos y todas podemos convertirnos en parias del sistema.

#### OBRAS CITADAS

- Arendt, Hannah (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Buenos Aires: Taurus.  
Arendt, Hannah (2004). *La tradición oculta*. Buenos Aires: Paidós.  
Arendt, Hannah (2007). “What Remains? The Language Remains”, in *The Jewish Writings*, ed. Jerome Kohn. Nueva York: Schocken Books.

- Arendt, Hannah (2015). Una revisión de la historia judía y otros ensayos. Barcelona: Paidós.
- Bezerra, Paco (2015). *El señor Ye ama los dragones 叶公好龙*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Bravo, Julio (2015). "Proverbio chino, realidad española", ABC, 15 de marzo, <<https://www.abc.es/cultura/teatros/20150313/abci-senor-dragones-paco-bezerra-201503122006.html>> (30 de agosto de 2021).
- Coleman, Jeffrey K. (2017). "‘Esperate un par de siglos’: La (in)visibilidad de los negros en el teatro español", *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 16: 1-7. Accesible en <<http://www.anagnorisis.es/pdfs/n16/JeffreyKColeman.pdf>> (30 de agosto de 2021).
- Coleman, Jeffrey K. (2018). "Privileging the Oriental in Paco Bezerra's *El señor Ye ama los dragones*", *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 72.1: 3-12. DOI: <<https://doi.org/10.1080/00397709.2018.1421826>>.
- Coleman, Jeffrey K. (2020). *The Necropolitical Theater: Race and Immigration on the Contemporary Spanish Stage*. Evanston: Northwestern University Press. DOI: <<https://doi.org/10.2307/j.ctvzgb7b9>>.
- Collado, Adrián Alejandro (2018). *Caricaturas del Otro: Contra-Representaciones Satíricas de la Inmigración en la Literatura y la Cultura Visual Española Contemporánea (1993-2017)*. Tesis doctoral inédita. University of California.
- Fanjul, Sergio C. (2015) "El teatro que refleja la realidad", *El País*, 21 de marzo, <[https://elpais.com/ccaa/2015/03/20/madrid/1426878915\\_026690.html](https://elpais.com/ccaa/2015/03/20/madrid/1426878915_026690.html)> (30 de agosto de 2021).
- Fernández Soto, Concha y Francisco Checa y Olmos (2016). "La inmigración y las artes: el teatro como espacio de encuentro, identidad y memoria", in *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*, ed. Concha Fernández Soto y Francisco Checa y Olmos. Madrid: Fundamentos, 7-60.
- Fuentes, Rafael (2015). "*El señor Ye ama los dragones*, de Paco Bezerra: los señuelos del monstruo", *El Imparcial*, 30 abril, <<https://www.elimparcial.es/noticia/150741/criticas-de-teatro/el-senor-ye-ama-los-dragones-de-paco-bezerra-los-senuelos-del-monstruo.html>> (30 de agosto de 2021).
- Lefebvre, Henri (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Soja, Edward (1985). "The Spatiality of Social Life: Towards a Transformative Rethorisation", in *Social Relations and Spatial Structures. Critical Human Geography*, ed. Derek Gregory y John Urry. Londres: Palgrave, 90-127. DOI: <[https://doi.org/10.1007/978-1-349-27935-7\\_6](https://doi.org/10.1007/978-1-349-27935-7_6)>.
- Varikas, Eleni (2017). *Las escorias del mundo. Figuras del paria*. Veracruz: Universidad Veracruzana.