

La marginación/exclusión social en los textos de la colección “Mázcara” de la Academia de la Llingua Asturiana

David Fernández Fernández¹

Recibido: 4 de mayo de 2022 / Aceptado: 13 de junio de 2022

Resumen. El presente trabajo quiere presentar una visión de la marginación en los personajes teatrales de la colección “Mázcara” de la Academia de la Llingua Asturiana (ALLA), fundada en el año 1993 para acercar este tipo de creaciones a los lectores en lengua asturiana. Para ello, partiendo de diferentes definiciones de teatro social y de una clasificación propuesta por Eduardo Galán para analizar la obra de José Luis Alonso de Santos, uno de los grandes especialistas en este teatro, hemos analizado cada una de las obras de la colección. El resultado es el que exponemos en este trabajo, intentando explicar y presentar esa marginación o exclusión social a partir de los personajes, con el fin de que el lector pueda hacerse una idea de los tipos presentes en esta colección de textos teatrales.

Palabras clave: Marginación; exclusión social; teatro social; Mázcara; Academia de la Llingua Asturiana.

[en] The margination/social exclusion in the titles of the “Mázcara” collection of the Academy of the Asturian Language

Abstract. This piece of work aims to present a view of marginalisation in the theatre characters of the Asturian Llingua Academy “Mázcara” collection: a collection which was established in 1993 for readers to take an interest in this type of literary work in the Asturian language. In order to do this we have analysed each of the pieces in the collection based on the definition of social theatre by one of the great theatre specialists in this genre, José Luis Alonso de Santos, made by Eduardo Galán. The result is this exposition where we attempt to explain and show this marginalisation or social exclusion through the characters so that readers can get an idea of the types present in this collection of theatre texts.

Keywords: Marginalization; social exclusion; social theater; Mázcara; Academia de la Llingua Asturiana.

Sumario. 1. Introducción. 2. Teatro social. 3. Estudio de las obras. 3.1. Marginación social. 3.2. Marginación afectiva y cultural. 3.3. Marginación psicológica. 3.4. Marginación política y humana. 4. Conclusión. Bibliografía.

Cómo citar: Fernández Fernández, D. (2022) La marginación/exclusión social en los textos de la colección “Mázcara” de la Academia de la Llingua Asturiana, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 4, 77-86.

1. Introducción

La Academia de la Llingua Asturiana (ALLA) es una institución del Principado de Asturias que se creó en 1980 por Decreto del Consejo Regional de Asturias. Esta institución comenzó en el año 1993 la edición de textos teatrales a través de su colección “Mázcara”, con el fin de cubrir las necesidades editoriales de este tipo de creaciones en asturiano y tras crear su propio “Concurso de Teatru”. Dicho concurso llamaba “a todos los escritores y personas interesadas a un concurso de teatro en asturiano” [ALLA 2014].

Psicokiller, de Adolfo Camilo Díaz, sería la primera obra de la colección que publicaría en 2016 su último número, el 18 de la colección, desapareciendo temporalmente por motivos presupuestarios.

A través de las siguientes líneas daremos una visión del teatro social para, posteriormente, comentar la marginalidad en el teatro en asturiano haciendo referencia a aquellas obras de la colección “Mázcara” en las que pueda haber tales indicios.

2. Teatro social

En esta colección, como veremos, existe una presencia importante del llamado teatro social; un teatro cuyos orígenes en España se remontan, según Francisco Ruiz Ramón, a la figura de Enrique Lucio Eugenio Gaspar y Rimbau (“Enrique Gaspar”). Este autor madrileño de la segunda mitad del siglo XIX publicó la obra *Las circunstancias* en 1867, lo que supuso, según Ruiz

¹ Universidad de Oviedo. uo82843@uniovi.es

Ramón: “un considerable avance respecto al mundo de ‘la alta comedia’ (...); no solo por su lenguaje y por la técnica de diálogo, sino por la preocupación social, y no sólo ya moralizadora, que en él asoma” [1983: 349-350], y añade:

“Enrique Gaspar hace subir a escena otras clases sociales que la típica de la alta burguesía, única que hasta entonces llenaba tópicamente los salones y gabinetes de la “alta comedia” [...] Este teatro, que llevaba en germen la posibilidad de trascender los estrechos límites del enfoque moral de las “cuestiones sociales” y que anunciaba una nueva óptica realista, surgida al calor de la Revolución de 68, quedó frenado casi en seco por la Restauración. La sociedad “restaurada” rechaza la tímida problemática social, protagonizada por la clase media, e impide el desarrollo de una dramaturgia al servicio de una ideología revisionista que aspira a una nueva toma de conciencia de la realidad social” [Ibid.].

Por su parte, Antonio Fernández Insuela [1998: 14], en “Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto”, se hace una pregunta sobre la cual ha debatido ampliamente la crítica: “¿Qué se entiende por teatro social?”. Esta pregunta la responde mediante algunos ejemplos que nos ayudarán a entender de dónde procede este teatro. Así, para Torrente Ballester, el teatro social “dramatiza la lucha de clases de forma más o menos enmascarada” [1968: 94]; este autor destaca la innovación que introduce Joaquín Dicenta, uno de sus más importantes paladines, innovación que “no consiste en sacar a escena al pueblo, sino en sacarlo investido de *derechos* que suponen el movimiento proletario del siglo”, y añade: “El pueblo como tal siempre tuvo su puesto en la escena española, pero es un pueblo alegre o doliente, que no se subleva, y que si lo hace, es en nombre de idearios políticos, no sociales” [ib.]. Por su parte, García Pavón describe como teatro *de la cuestión social* “aquellas obras y autores que centran su atención en la lucha de clases; en el drama humano surgido de unas estructuras sociales injustas; el teatro, en suma, que se limita a exponer estas injusticias de manera tácita o expresa y propugna unas fórmulas revolucionarias o evolucionistas para su corrección” [1962: 18]. El propio Fernández Insuela propone una definición del teatro social de preguerra, al que se refiere como “aquel que presenta la lucha de clases, bien sea como tema único y tratado desde una perspectiva ideológica o política, bien sea mediante la incorporación complementaria de contenidos melodramáticos o sentimentales” [1997: 16-17]. Frente a este teatro social habría que distinguir aquellas obras “en las que la acción gira únicamente en torno a motivaciones pasionales”, las cuales pertenecerían “al ámbito del estricto melodrama”, y las que “denuncian vicios sociales sin propugnar la modificación de las relaciones entre las distintas clases”, que entrarían “en el ámbito de la comedia crítica de costumbres” [ib.].

Tras la guerra civil española, el teatro comprometido y social comenzó a tener un cierto auge a partir de los años 50, época en la que cabe destacar como especialmente representativos a autores como Antonio Buero

Vallejo (*Historia de una escalera*), Alfonso Sastre (*Escuadra hacia la muerte*), Lauro Olmo (*La camisa*), Carlos Muñiz (*El tintero*), José María Rodríguez Méndez (*Los inocentes de la Moncloa*), José Martín Recuerda (*Las salvajes en Puente San Gil*), Ricardo Rodríguez Buded (*La madriguera*) o Ricardo López Aranda (*Cerca de las estrellas*), entre otros; un teatro que encontró serias dificultades para ser estrenado debido a la censura franquista [Muñoz Cáliz, 2005]. No vamos a entrar a analizar aquí este teatro puesto que existe abundante bibliografía sobre estos autores². A partir de la etapa democrática, José Luis Alonso de Santos va a constituirse como uno de los principales referentes de este teatro, ya que el tratamiento de los marginados, perdedores y sufridores fue siempre el eje primordial de su creación teatral. Así lo destaca el propio autor en la nota con la que introduce su libro *La estanquera de Vallecas*, en la que se puede leer:

“Durante siglos sólo se habló en el teatro de Dioses y Reyes. Luego pasó a los nobles Señores el protagonismo y, tras férrea lucha, la burguesía naciente logró apoderarse del arte escénico y hacer de él un confesionario exculpatorio de sus trapicheos sociales. [...] Al autor que esto suscribe —que presume de humilde cuna y condición— le es sumamente difícil poder escribir acerca de Dioses, Reyes, Nobles Señores, ni Burguesía acomodada, porque, la verdad, no los conoce apenas —sólo los sufre—. Por eso anda detrás de los personajes que se levantan cada día en un mundo que no les pertenece buscando una razón para aguantar un poco más, sabiendo que hay que aferrarse a uno de los pocos troncos que hay en el mar, si te deja el que está agarrado antes, porque ¡ay! ya no hay troncos libres” [Alonso de Santos 1995: 55].

En los años 90, época en la que nace la colección “*Mázcara*”, los autores hablan en sus obras de temas de actualidad, y lo hacen con frecuencia desde el punto de vista de los marginados de la sociedad. En su introducción a *La droga en el teatro español*, escrita en fechas muy próxima al surgimiento de esta colección, Alberto Miralles hablaba de la realidad del teatro del momento, de la propia marginación de los autores que entonces estaban escribiendo, en los siguientes términos:

² Además de los numerosos estudios que les dedicó José Monleón Oen la revista *Primer Acto* (Centro de Documentación Teatral y Primer Acto: *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral (1957-2003): edición facsímil digitalizada*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2004. DVD); véanse, por ejemplo, los estudios pioneros de César Oliva: *Cuatro dramaturgos realistas en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas* (Murcia, Universidad de Murcia, 1978) y *Disidentes de la generación realista* (Murcia, Universidad de Murcia, 1979). Una síntesis revisada de lo que significó esta generación de autores es la que presenta Oliva en: “Algunas correcciones sobre la consideración teatral realista”, *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 0 (Otoño 1999), pp. 26-28. Véase igualmente el número de Don Galán dedicado a estos autores, coordinado por Gregorio Torres Nebrera, otro de los grandes estudiosos del teatro realista en España: *Los dramaturgos de la promoción realista: nuevas perspectivas*, monográfico de *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, n. 3 (2003), en línea: <https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/sumario.php>

“En sus teatros marginales, ajenos al oropel y la sumisión, y trabajando sin criterios mercantiles, ni electorales, puede verse y críticamente, la realidad española. Una centena larga de autores escriben lo que viven y su temario es el reflejo de las preocupaciones de todos los españoles: racismo, xenofobia, corrupción, hostilidad social, delincuencia, la soledad y el desamor, la crisis de la pareja, los conflictos generacionales, la revisión histórica, la insolidaridad, el sida, la estupidizante labor de los medios audiovisuales, el desencanto político, las relaciones con el Poder, los grupos marginales, la objeción de conciencia, el miedo a los brotes neofascistas y, por supuesto la droga, el tema que después del paro es el que más preocupa a los españoles.” [VV.AA. 1995: 15].

Por las mismas fechas, Virtudes Serrano también hacía referencia a los personajes marginados como protagonistas de las obras de los últimos tiempos:

“Aquellos seres que en la sociedad del bienestar tienen difícil la subsistencia, inmersos en un mundo egoísta y deshumanizado, constituyen la nueva tipología en la que centran su atención el teatro español y extranjero del último decenio. [...] en los ochenta los individuos de la calle, los perdedores sin relieve [...] configuraban ese prototipo; en la actualidad, tal categoría la han adquirido parados, africanos sudamericanos; seres indigentes que cercan el núcleo social acomodado de las ciudades.” [Serrano 1997: 86].

En nuestro estudio sobre la marginación en las obras de la colección Mázcara vamos a basarnos en una clasificación hecha por Eduardo Galán sobre la producción teatral de Alonso de Santos de 1975 hasta 1989, por ser este dramaturgo, como ya hemos dicho, el referente principal del teatro de marginación social de España. En dicha clasificación, Galán distingue “marginación social”, “marginación psicológica”, “marginación política y humana”, y “marginación afectiva y cultural” [1989: 41]. Así, la *marginación social* consiste en la separación efectiva de una persona, una comunidad o un sector de la sociedad, respecto al trato social, producida por la dificultad que dicha persona o grupo tiene para integrarse a algunos de los sistemas de funcionamiento social; la *marginación psicológica* es la exclusión que se produce, en este caso, por la conducta o los procesos mentales de algunas personas o grupos humanos en distintas situaciones; la *marginación política y humana* es el rechazo causado desde la incompreensión hacia los ideales de otras personas y la *marginación afectiva y cultural* es la que aparece cuando hay una exclusión por motivos afectivos o de sentimiento, y/o por choques entre culturas con minorías étnicas o raciales.

3. Estudio de las obras

Desde finales del siglo XIX el teatro español se ha valido de la marginalidad para hacer una denuncia de la sociedad y de sus problemas como ya vimos en el apartado anterior. Esta marginalidad, según María

Hurtado y Juan Piña, hace referencia a la “carencia de los beneficios sociales y de los bienes materiales de que dispone la sociedad moderna (techo, abrigo, salud, alimento) y que constituyen las reivindicaciones básicas de las luchas sociales de los años veinte en adelante” [1984: 6].

Refiriéndonos ya al teatro en asturiano, habría que comenzar diciendo que, simplemente por utilizar dicha lengua no oficial, sufre marginación. Tanto a nivel de escritores como de público. Para hacernos una idea, tal como he analizado en otro lugar [Fernández Fernández, 2017, en línea], en Gijón/Xixón, la ciudad con más representaciones de Asturias, entre los años 2011 y 2013, de 773 obras presentadas solo 83 fueron en asturiano. De estas, 23 son totalmente en asturiano y 60 se corresponden con teatro costumbrista que utiliza esta lengua para los diálogos de los personajes de pueblo.

Así lo corroboran las palabras de Xosé Bolado García en su *Historia de la Lliteratura Asturiana*, más concretamente, en el capítulo dedicado al teatro del “Surdimientu”: “El teatru asturianu vive nun estáu d’esceición, llucha contra’l prexuciu qu’arrecostina la so voz, sofítase ya defende’l so pasáu pero, al mesmu tiempu, tien que desnudase de continuo ya quemar la ropa vieyo ya, sobre too, en cada espectáculu tien entovía que llevar ya mostrar les mázcaras d’una dramaturxa consciente del so valir universal. [...] La marxinaición social que sufre’l so públicu fai que’l teatru asturianu tenga qu’empeñase nel dichu circense o en faer de la escasez recursu. Una forma d’aplicase a lo meyor nel xuegu de da-y poco a la imaxinación pa qu’esta salga a lo postrero ganando³” [Bolado 2002: 698].

Así mismo, en su libro *En tables: un teatru pal sieglu XXI (una güeyada crítica al teatru asturianu)*, Adolfo Camilo Díaz se refiere a la marginalidad del asturiano en tono irónico:

“La llingua nunca nun se persiguió’ dicen muchos de los sos más egrexos perseguidores y repiten los que se conformen con confirmar a los perseguidores. Ye más, y pa lo que nos ocupa, nun se pue persiguir *lo que nun existe*... Son dos aseveraciones tremendes nel so grandor, absurdas na so formulación, crueles polo que tienen d’intolerancia y significatives polo qu’enseñen: una patética concentración de prexucios y intolerancia...” [Díaz 2006: 43-44].

Ese síntoma marginal de inferioridad, de burla, de vejación, que sufren pero, sobre todo, sufrieron los hablantes de esta lengua en la época del franquismo, puede comprobarse en las palabras de Inaciu Galán:

“Esta represión llingüística nes escueles consistió nuna prohibición absoluta del so usu, contra’l que se trabayó con distintes técniques de disuasión, utilizando estratexes que buscaben afondar nel autoodiu de los falantes p’hacia la llingua propia, xenerando desprestixu y castigando l’usu hasta de forma violenta, atopándose por norma xeneral con unes families que

³ Adviértase la referencia final a Peter Brook: “El vacío en el teatro permite que la imaginación llene los huecos” (Brook, 2007: 38).

vivien de forma pasiva o hasta dacuando collaboraben a reforciar el papel aculturizador de la escuela, esmolecíos por da-yos el meyor futuru posible a los sos fíos, lo que pasaba por falar la llingua de prestixu y abandonar l'usu del asturianu.” [Galán 2019: 61-62].

También ha servido en muchas obras para crear personajes estereotipados y reconocibles por el uso de esta lengua. A lo largo de la historia, muchas obras en castellano han utilizado el asturiano (o alguna de las variantes del dominio lingüístico astur) para el papel del “tonto” con el fin de provocar humor fácil y risas. Es el caso del *Cancionero* de Juan del Encina o los pasos de Lope de Rueda.

Entrando ya en materia, podemos ver que desde el año 1993 la colección “Mázcara” ha publicado obras de teatro en las que podemos apreciar personajes marginales que han sido excluidos socialmente por varios aspectos. Así, siguiendo el citado estudio de Eduardo Galán sobre las obras de Alonso de Santos, podemos hacer esta clasificación.

3.1. Marginación social

Este tipo de marginación es la que se encuentra en la mayoría de las obras de la colección. Podemos encontrarla en *Gasolina con capullos*, *Orbaya*, *Cantu de gaviotes*, *La Fuxida* y *Pa L'Habana*: obras en las que vamos a ver a personajes excluidos de la sociedad, ya sea por indiferencia de la sociedad o por represión de su conducta. Este va ser el nexo de unión de todas ellas debido a que sus personajes se encuentran excluidos o bien por su conducta, bien por el consumo de sustancias, por no tener recursos...

En el número 6 de la colección, publicado en el año 2001, encontramos *Gasolina con capullos*, de Roberto Corte y Chechu García. Esta obra fue representada en más de veintidós ocasiones, obteniendo en 2002 cinco premios Asturias de Teatro Profesional y siendo en 2003 la primera obra en asturiano finalista de los premios Max. En su texto introductorio, los autores ofrecen al lector información sobre sus personajes, tachándolos de “seres escluyíos de la sociedad”:

“...ye un entreteníu sainete urbanu (realismu desmadráu) que tien como protagonistes a dos seres escluyíos de la sociedad. Un inmigrante ilegal, marxinal, y una intelectual orgánica, automarxinal, que tres atopase nun pub y reivindicar la so condición d'inadaptaos, vense arrastraos a un enfrentamiento catárticu autodestructivu. Un testu escarnáu, antiglobal y, como nun podía ser d'otramiente, políticamente incorrectu”.

Xosé Bolado García [2002: 707], en su *Historia de la literatura asturiana*, habla de esta obra y de su carga social en los siguientes términos:

“Esta obra, en tres actos, nun dexa de llau'l costumismu pero agora garra'l pulsu de la sociedad urbana nes llandes de la marxinalidá [...] La galería de personaxes tien puxu. En comuña, éstos muestren

con verosimilitú una forma de vivir non llonxana [...] Hai detrás de tol artefautu testual polivalencia pa busca-y una salida, averada a la tradición del esperpantu valleinclanescu o pa, ensin despreciu de los sos componentes traxicómicos, acentuar una propuesta poética, sofitada na so llibre imaxinería ya nos sos símbolos actuales ya universales. Queda siempre como una reflexón abluante (o como una provocación) sobre la violencia ya les contradicciones de la nuesa sociedad democrática”.

Los dos personajes principales, como hemos dicho, están excluidos socialmente. El primero de ellos, “Ros-tru pálidu”, aunque de nombre Mohamed, es un emigrante africano que se dedica a vender rosas en los bares para sacar un sustento. Este es vejado por el personaje llamado “Matón”, el cual se refiere a él en términos como “Moru, turcu de los coyones [...] Tamos hasta los güevos de tanta mierda” [Corte & García, 2001: 38] o “Y agora garra al moru y llarga” [78]. El otro personaje, Ana, es una mujer solitaria, pacifista e incomprendida que quiere ayudar y arreglarle la noche a Mohamed invitándolo a agua y comprándole toda la mercancía. Ella misma habla de su situación:

“Toi fartuca. ¿Entiendes? Fartuca. Nun sé de qué. Val. Pero fartuca. Igual porque too xira y xira y xira siempre igual. Ensin cambios. Ensin posibilidá de que'l mundu tracamundie. Fartuca de que tu seyas siempre tu. De que yo seya siempre yo. [...] Y de que too, absolutamente too, siga igual d'asqueroso. Esi ye'l mio problema, l'aburrimientu. Y el resquemor. [...] Sé que diba salvame, polo menos un día, per un momentu, per un entrín milagrosu, si la suerte-y diere un cambiú a la seguridá del mio destín. [...] Qué guapo diba ser da-y fueu al orde esistente per un instante p'alcanzar polo menos un segundu de conciencia superior. Entrar nun estáu de llocura y sufrimiento, asemeyáu al d'un trapecista que cai al vacíu ensin redes. Pa que los seguros yá nun teamos tan seguros y los inseguros puedan talo, polo menos un poquitín más” [34-35].

Quiere ayudarlo porque, al igual que él, está en estado de marginación, está sola y por sus palabras desprecia a cuantas personas hay en el bar: a la clientela, a la que llama “cabrones”, “hijos de puta” o “pijos”; al matón, a quien tilda de “hijo de puta”, “piltrafa” o “maricón”, y al camarero, de “hijo de puta”, “subnormal” o “zoquete”. Irónicamente va soltándole a Mohamed aspectos de su vida como “póngote una querella criminal por insubordinación nel Ministeriu de Salú Pública pa que t'apliquen la Llei d'Estranxería *ipso facto*” o “tu viendes capullos y nun tienes nada”. Al final, su borrachera y su incompreensión llevan a Mohamed a recibir un disparo mortal del matón.

Las obras *Orbaya* y *Cantu de gaviotes*, de Pablo Rodríguez Medina, hacen referencia también a este tipo de marginación. Así, en *Orbaya*, Nelo y Bríxida viven en una estación de metro esperando a que acabe una lluvia ácida que no les deja salir. Xosé Bolado define esta obra como

“...una alegoría de la miseria humana que s’escuende nos suétanos de la civilización actual. Personaxes que se faen entrañables colos sos diálogos frescos ya inxenuos anque l’escenariu seya siempre solombriegu. Otra preba más de que daqué se mueve hacia otu tiempu escénicu, anque güei entovía *orbaye*” [2002: 707-708].

En un ambiente apocalíptico, estos dos personajes sueñan con un mundo mejor, un mundo donde no caiga del cielo esa lluvia ácida que puede matarlos. Con sus miserias, Nelo busca casarse con Bríxida y tener hijos, quieren olvidar su mundo triste y paupérrimo, con el miedo a la muerte por las quemaduras de la lluvia, y pensar en un mundo mejor, una utopía. La sociedad los ve como despojos, como seres marginales, pero ellos viven, sobre todo Nelo, con ilusión y con futuro: “Güei tenemos que damos una fiesta, Bríxida... Nun sé... Pero camiento que güei va asoceder daqué cosa...” [Rodríguez Medina, 2003: 21]. Pero al final, todo queda en nada, en volver al principio, en volver a soñar con un mundo mejor y con que cualquier día dejará de llover y podrán salir de ese zulo:

“BRÍGIDA.– ¿Entós? ¿Qué vas facer?

NELO.– Siguir escuchando... [...] Escuchando les nuses ilusiones, escuchando como orbaya...” [69].

Por su parte, en *Cantu de gaviotes*, subtitulada *bitá-cora pa navegantes d’esti tiempu*, el autor presenta la vida de tres personas en un barco a la deriva a la espera de que canten las gaviotas para saber que la tierra está cerca. En esta ocasión vemos cómo dos de los personajes, Marín y Ladio, hacen de menos a Bonome. A este último, cuyo nombre podría ser una composición de “bon” y “home” (‘buen hombre’), el autor lo define como “un rapaz probetayu al que’l naufraxu casi que nun-y fexo falcatrúa nenguna na vestimenta, fecha tripos y muncho remendao. El cordelu que lleva por cinturón y col qu’amarra los pantalonacos pue damos idea de la so probeza” [10]. Desde el principio no le aceptan a bordo, le hacen de menos por su forma de vestir, por su ropa:

“LADIO.– [...] A too esto, ¿tu d’ónde sales? Nun me pareces cara conocida. Ente la tripulación nun tabes y nunca nun te vi per ehí, nin sirviendo siquier, nin nes calderes... Pola traza que tienes de ropa too remendao nun me paez que xuntares perres en tres vides pa pagar lo que val el pasaxe...” [19].

E incluso bromean con el hambre que tiene:

“LADIO.– Tu tas más avezáu a la fame... Yá lo diz el refrán: “el que apriende a catar, dempués tien que dir a catar tolos días”... Pues el qu’apriende a pasar fame que lo pase tolos días...” [47].

Después de tanto aguantar ser objeto de risa, en el acto final, Bonome se rebela contra Ladio, contra los ricos y la clase pudiente, por atacar a las personas que no son de su misma clase social:

“BONOME.– Asina que pol fechu de nun pagar billete y tar ehí, ello date derechu a disponer de la mio vida...

Los ricos sois toos igual... Pensáis que nun tienen consecuencias les vuestres decisiones de vida de los demás. Y sí les tienen... Cuando trancáis una fábrica, cuando xubís la renta un prau, la de les cases, cuando quitáis o ponéis al vuestro petite, escarabicáis nos raigones fonderos de les nuses vides, compañeru, espicotáis suaños, forzáis a la xente a marchar, fundísmos la vida... Nun tenéis derechu” [79].

Al final, Ladio y Bonome hacen las paces y establecen un trato de no agresión cuando se ven cerca de la muerte. En él, Ladio le promete a Bonome que no le dirá a nadie que es un polizón, pero aquel rompe el pacto en sus últimas intervenciones, cuando aparece un barco y ambos se ven a salvo:

“BONOME.– Ladio, seguimos col tratu, ¿val?

LADIO.– (*Munchu seriu, como ofendíu, ensin mirar pa Bonome, como con prepotencia.*) ¿Ladio? ¿Qué confiances son eses, llimosneru, polizonzacu? Pa vós soi don Eladio... Y pienso facete callar pa tola vida, polizanción...

BONOME.– (*Decepcionáu y rabiando.*) ¡Cabrón!” [91].

La marginación social podemos apreciarla también en *La Fuxida*, de Xaviel Vilareyo. En esta obra se habla de la huida de dos hombres de un mundo al que desprecian, por lo que viajan en busca de otro hogar. Se trata, según su autor, de una “obra dramática sobre los enfotos y aspiraciones instintives del ser humanu”:

“Una metáfora sobre la dualidá y les contradicciones internes presentes en cada persona. Una obra sobre’l materialismu y l’idealismu, sobre la construcción de la utopía dentro de la inevitable diversidá humana, sobre la persecución, les diferencies de pensamientu y la inexorable fuxida d’aquellos mundos que nos resulten defechu abegosos” [Vilareyo 2011].

Aquí la marginación social afecta a unos personajes que buscan una salida, una *fuxida* (‘huida’) de la sociedad por considerarse personas diferentes, que no encajan. Tanto Desiderio como Mario deciden salir del mundo en el que viven para buscar otro en el que ser felices juntos:

“DESIDERIO.– Al otu llau de la mar, onde ta esa tierra que dices, habrá una vida meyor pa nós, una vida protexida y segura. Sedremos como dos fíos con una nueva madre...

MARIO.– Asina va ser, ya inda meyor sedrá porque aquella tierra vamos gobernala nosotros, sedremos los primeros y únicos dueños y tendremos que facer un nuevu país coles nuses manes, un bon llugar pa vivir ensin sufrimientu pa poder esfrutar del nuesu trabayu y de tolo qu’esa tierra nos quiera dar” [6-7].

En ese nuevo mundo, en esa isla, no tendrá cabida el recuerdo, será una utopía, una liberación de la prisión en la que vivían y que en nada se parecerá a la tierra en la que vienen:

“MARIO.– ¡Por favor! ¡Yá ta bien de fataes! Quedamos en que nun quería oyer falar más d’esta maldita tierra,

d'esta fedionda tierra que nun güel más qu'a cagayones d'animal. Nun quiero recordar más a esta imposible nación de maldición y despreciu. Esta tierra nun merez nin el recuerdu de dos probes homes como nós. [...] Estos campos verdes son la muerte, la destrucción, la torga humana, la negatividá y agora l'esllarigu que pa min significa y significará dende esti mesmu momentu la llibertá y el porgüeyu..., [...] Esta patria ye la destrucción nuesa, la persecución implacable y pa nós nin ella nin el pasáu va existir yá nunca más, llibrarémonos d'esa prisión y la nuesa venganza sedrá l'olvidu" [14-15].

Patria que acaba abandonando Desiderio porque no es su casa, no es su isla, no es su vida, sino la de Mario:

“DESIDERIO.– La isla de los sueños camudó na isla del to suañu, Mario, y nun tengo derechu yo a robate esi suañu tuyu. Quiciabes volvamos venos, Mario. Quiciabes sedremos los mesmos, pero aunque nun lo fuéremos reconoceríate igual, nun tengas pena por ello” [40].

Xurde Fernández, en *Pa L'Habana*, también nos muestra esa marginación social. En esta obra, un hombre es secuestrado y dos personajes, Y y Z, son los cuidadores del retenido. Estos dos personajes son descritos por el autor como “mozos, nun lleguen entá a los trenta años; visten vaqueros, camiseta de manga curtia y playeros. Van despeinaos ensin llegar a tar espelurciaos” [Fernández 2016: 6]. El autor va dándonos detalles de ellos tanto en los diálogos como en las acotaciones, como por ejemplo: “Nun me paez; yá nun m'aluerdo. La droga ye mui malo pa la memoria”, o “Yá sabes que la droga ye malo, yá sabes lo que nos fixo y que siempre tamos en riesgu”. Con todos estos detalles, sabemos, a lo largo de la obra, que los dos personajes, Y y Z, son dos yonkis de los que se aprovechan por su condición:

“Z.– Él apaeció un día pel parque y engañónos ufertándonos un viaxe a L'Habana por cuidar a daquién pero, al final, vinimos equí y el cuidar nun yera exactamente como pensábemos (*Silenciu.*); y nun va haber viaxe nin va haber nada” [68].

Además, otro personaje, X, así se lo hace saber, incluso burlándose de su condición social:

“X.– Nun los escoyí yo, tampoco a vosotros vos escoyí yo. Escoyóvos daquién que vos conocía de tola vida y que sabía que dibeis aceptar. (*Silenciu.*) Aquellos yeren como vosotros, persones que sufrieron muncho a lo llargo de la vida; persones a les que-yos punxeron munches torgues a lo llargo de la vida. [...] Yo namás fui a falar con vosotros al parque, a intentar convencevos, a entrugavos cuállos yeren los vuestros sueños; [...] pero esos sueños nun van facese realidá, nun diben facese realidá aunque'l plan saliera bien” [73-74].

3.2. Marginación afectiva y cultural

Nos referiremos ahora a aquella marginación en la que la exclusión de una persona o un colectivo se produce

o bien por carencia afectiva o bien por falta de cultura. En este grupo vamos a estudiar las obras *Por una desconocida* y *Les llames del to llar antiguu*, así como la colección de monólogos que forma parte del libro *Agora, la más fuerte soi yo*.

En *Por una desconocida*, de M^a Azucena Álvarez García y Jorge Fernández García [2004], se nos muestra una situación de marginación social a través de la afectividad. El matrimonio formado por Ricardo y Gloria se encuentra en crisis y, según se indica en la introducción del libro, “nun pequeñu discutiniu familiar salen a relucir secretos, frustraciones y desilusiones que la convivencia foi creando col pasu'l tiempu... Porque nuna discusión de pareya, tres son por demás...” [9]. Gloria sufre una marginación afectiva, ya que ella quiere hablar con su marido, estar con él, quererle... pero Ricardo simplemente habla de una tercera persona a la que vio morir. Esa mujer y los pacientes están siempre por encima de Gloria, como puede verse en el texto que se cita a continuación:

“GLORIA.– [...] De xemes en cuando pienso que vas ser mía, namás míu, cuando veas en mi un simple paciente, como los demás. Vas ser míu cuando me convierta en víctima de cualquier accidente o agresión, cuando me dea un paru cardíacu o una sobredosis...” [22-23].

También le recrimina a su marido que, aunque sea su mujer, no se siente querida; es una mujer para lo malo, nunca para lo bueno:

“GLORIA.– ¡Tu lo dixisti: soi la to muyer! Pero namái lo saques a relucir nos malos momentos, nos más amargos, nos más duros. [...] ¡Soi la to muyer, non el teléfonu de la esperanza! [...] Qué guapo, a la hora de compartir una alegría, una ilusión, un suañu... nunca t'aluerdes de que tamos casaos. Falo de compartir sueños, Ricardo, non veles” [16].

Incluso ella, desde el dolor, le repite otra vez que no se preocupa por ella, que no le importa e, incluso, habla de dejarla abandonada y marcharse fuera:

“GLORIA.– [...] ¡La que tamos montando por una desconocida! Impórtente más los otros, siempre t'importaron más que yo. Igual que nel mio suañu... [...] ¡Suañu, veles, qué más da, el casu ye que m'abandonabes! Ricardo, nun pues dir pehí, a Burundi o a onde seya, adoptando los problemes de los demás” [16].

En *Les llames del to llar antiguu*, de Xurde Álvarez, también podemos ver una marginación afectiva: el hijo de los protagonistas (El Padre y La Madre) se siente obligado a marcharse de su casa, dejando de este modo a sus padres destrozados:

“EL PADRE.– [...] si güei tuvieras equí con nós, si nun te perdiéremos como te perdimos y de la manera en que te perdimos; si nun te llevara aquel aire miestu de primavera, despreciu y aburrición; si nun te separtara la muerte de la to propia alma y nun t'arrancara de la

nuesa vera la solombra estensa de lo que pa nós ye raro, d'aquello que pa nós ye estraño, llonxano" [Álvarez 2005: 27].

Esos padres sufren por su marcha, sufren por la situación y llegan a automarginarse y a culparse por esa marcha hasta el punto de no querer vivir:

"EL PADRE.- [...] ¡Maldita seya! ¡Maldita seya toa esta vida! Nunca nun tuvo que marchar. Nunca tuvo que dise d'equí, d'esta tierra suyo, d'esta familia suyo, d'esti'l so llugar y el so sitiu que ye'l d'él, que ye l'únicu que sedrá siempre d'él. Nunca tuvo que querer escapar d'esti mundu, arrenunciar a él, querer ver otros horizontes, otros finxos del cielu; pensar que la vida nun sedría tan difícil n'otros llares como lo yera equí, como lo ye equí; como azota equí nestes tierras canses que derrompemos día a día coles nuses fuerces rotes [...] ¡Maldita seya toa esta miseria! ¡Maldita seya esta vida que mos dexó ensin él! [...] quiciabes nun tendría que dici-y les coses como les dixi; quiciabes nun tendría qu'abrir les puertes de la mio ira de par en par, pero... [...] duelme, duelme como si tuviera que tar pidiendo perdón tola vida, como si yá nada tuviera nengún sen, como si solo tuviera equí, nesta vida, porque vosotros me necesitáis" [34-35].

La obra de Pilar Murillo *Agora, la más fuerte soi yo* recopila una serie de monólogos y una pequeña obra de varios personajes. En esta compilación, las mujeres son las protagonistas de todos los textos y nos fijaremos sobre todo en sus monólogos para presentar el sufrimiento afectivo que tienen algunas de ellas. Así, en el primero de estos monólogos, que es el que da nombre a la obra, aparece una actriz llamada Actriz 1; a lo largo de sus quince páginas puede verse el sufrimiento social de este personaje, al haber quedado relegada a un segundo plano en la obra *La más fuerte*, de August Strindberg. Una ofensa para su persona, que siempre ha luchado por ser una gran actriz, con sus principios; pero la gente no lo ve así, siendo este el detonante de su frustración, de su marginación hacia sí misma:

"ACTRIZ 1.- [...] Tarás entrugándote por qué faigo esto, ¿verdá? Asegúrote que nun taba preparao, pero llega un momentu en qu'una actriz tien que decidise ente llanzase al estrellatu pase lo que pase o tar tola vida faciendo papelinis,... poco más que de figuración. Y güei ye'l mio día [...]" [Murillo 2008: 7].

Hecho que paga con su compañera, a la que amordaza e incluso la amenaza.

"(Al iluminase la escena, una actriz termina d'amordazar a otra y siéntala na siella atándola a ésta.)

[...] Toi farta de tar cola boca zarrada tomando'l chocolate, dando-y vueltes a la cuchar y llanzándote güeyas de males pulgues [...] ¿Tembles? ¿Qué ye, de mieu?" [7-8].

Esta misma autora, en otro de sus monólogos, titulada *Ódiote una migaya*, muestra la marginación afectiva

de una mujer por parte su marido y de su hermana. O por lo menos, eso es lo que ella cree. En este caso, Melia habla consigo misma mientras fuma en el exterior de una fiesta. Entre sus palabras hay reproches hacia su pareja, Pablu, por hacerla de menos siempre delante de la gente:

"MELIA.- El mio Pablu, pa encima, va y deféndete. Dizme: "yá ta bien de mirala con güeyos de lloca. Melia, que ye la to hermana". Yo nun toi "fuera bolos". (Pausa.) Esa pallabra repítela a esgaya: "Melia, tas fuera bolos". O xuxúriame: "Melia, perdisti'l xuiciu". Eso dízmelo sobre too en cuantes comento qu'ente tu y él noto unes miraes de complicidá" [24].

Miradas que dan lugar también a celos; celos hacia su hermana, celos porque se siente menos que ella, porque está en su contra y porque, como vimos en el ejemplo anterior, cruzan miradas de complicidad y teme que acabe arrebatándole a su pareja: "Dempués de tolo que tas faciendo na mio contra, pa enriba yes la preferida de los nusesos pas, pero si ellos s'enteraren de les fechorías que faes, diba quitásete esa risa de mula" [26].

En *Por allegries*, otro de los monólogos de este volumen, vemos a una mujer (Actriz 2) que no tuvo un buen matrimonio, hasta el punto de llamar a su marido, que acaba de morir, "mismo demonio" [31]. Su marginación afectiva se percibe en todo el monólogo. Así, la mujer en un pasaje nos explica de una forma cómica cómo su marido la ha dejado de querer y ha perdido la llama de la pasión. Incluso hace insinuaciones de que no la trataba demasiado bien:

"Al mio paisanu gusté-y cuando entamemos cortexar; llueu cola costume de venos al llevantanos quitáronse-y les ganas de faceme cosquielles enantes de llevantamos y d'echame..., bono, echame, lo que se diz echame nun lo facía, más bien tirábame de la cama y diciame: "Hala, a entainar a facer les coses de casa; ye un día nuevu y hai que trabayar". Yo principié a pensar que sedría porque untaba la cara coles cremes antiarrugues o porque me chucaba colos rulos puestos, asina qu'entamé a descuidame un pocoñín no que ye cremes y pelo, pero pintábame al levantame de la cama y pela nueche chucábame al llau del mio home ensin desmaquillame [...] ¿Cuala yera la esplicación de que nin me mansuñare? ¿Volveríase impotente? ¿Sedría la monotonía? Por si les mosques fui a la plaza d'abastos a mercar un picardies y un tanga. Les dos coses coloraes, que ye'l color de la pasión..., y la nuesa pasión taba morriendo" [32].

También comenta cómo el hombre, que a simple vista de un detective tenía una vida normal, engañaba a la mujer con su secretaria, haciendo que esa marginación afectiva sea tan fuerte que hasta nuestra protagonista se alegra y rompe con todo lo anterior en busca de una nueva vida:

"Un bon día ocurrióseme dir a buscalu a la so oficina y convidalu a cenar. Nun lu avisé pa da-y una sorpresa y d'esta manera emocionalu y a ver si esto daba resultáu y me facien un milagru. Abrióme'l guardu xuráu, garré l'ascensor y presentéme nel so despachu. Ellí taba él,

taba solu. Güeyélu un cachu sin que lo notare enantes d'entrar. Él tenía cara de felicidá. “¡Qué guapo ye vese de sorpresa!”, pensé al velu asina de feliz. Pasé y sentéme ellí, enfrente d'él, pero a él cambió-y la cara y empezó a ponese ñerviosu, y quería echame al portal, que lu esperare ellí. Insistía una y otra vez con aquella sonrisa que nun vía desde había tiempu pero qu'a min sonábame. Acerquémeme más a él pa roba-y un besu y entós ye cuando descubrí a la so secretaria debaxo de la mesa faciéndu-y un favor al gochu del mio paisanu [...] Nun medié más pallabres, llegué a mio casa, fici-y la maleta y tiré-yla pela ventana [...] Ye agora cuando podéis entamar a palmiar d'allegría porque toi llibre” [34-35].

3.3. Marginación psicológica

Entre algunos de los títulos de la colección “Mázcara” encontramos una forma de marginación psicológica; concretamente en *Memoria del llaberintu* y en *L'Internu*. En estas obras vemos a dos personajes que excluyen psicológicamente a otras personas, se trata de Topu y Comandante Fleischer, que someten a Albin e Internu Friedmann respectivamente.

En *Memoria del llaberintu*, de Eladio de Pablo [1996], observamos también cierta marginación hacia el personaje principal, Albin. Este, según los datos que vamos recabando en la lectura, es un antiguo miembro de “La Misión” encargado de torturar a las personas en los interrogatorios y que, tras un suceso, ha cambiado de nombre, ya que en realidad se llama Roberto (Robertín, Tín) y ha empezado su vida desde cero como abogado. Su marginación podemos apreciarla en las palabras que le dirige Topu:

“TOPU.– Nun fuisti quien a resistite, ¿eh, gochu? Esi rapaz yera un bocáu enforma petecible pa dexalu escapar, ¿eh? ¡Llevástilu y escondístilu pa facelu oxetu de tolos tos caprichinos, pa tenelu tou enteru pa ti, ensin testigos, ensin competidores! [...] TOPU.– ¡Sí, claro que sí! Asina, el pervertíu Tín construyó la so doble vida: l'abogáu intachable pa la galería y el pederasta ensin escrúpulos na intimidá” [61].

En este fragmento vemos cómo Albin ha querido olvidar su antigua vida y, aunque aparentemente lo ha conseguido, sabe que siempre ha estado y estará ahí; se avergüenza de su pasado, pero tanto Topu como Ranquitu y Dobleún están ahí para recordárselo, para marginarlo psicológicamente recordándole todo lo sucedido. Así, Ranquitu le explica a la secretaria de Albin, Nora, lo que fue y es su jefe –ya que ella no sabía nada de su doble vida– con estas palabras:

“Al to señor Albin gústa-y la xente coles veries abultaes, ¿entiéndesme? Nun me dirás que nun tas al tanto de l'afición que tien el to xefe polos culinos estrenchos, ¿eh? A les muyeres namái les usó comu, digamos, conexinos d'Indies, y comu confidentes” [66].

También están presentes los dolores de la Guerra, la tortura interior, el resquemor de la conciencia por haber

causado dolor a más de uno a través de las torturas para conseguir información. En este sentido, Albin no puede olvidar lo que ha hecho, se margina a sí mismo con sus noches en vela, con sus pensamientos hacia él... Esto puede verse en el siguiente diálogo con Topu:

“ALBIN.– (*Ensin dexar que lu corte, diz lo que sigue primero d'arrepentise de dicilo.*) Y que después d'una guerra hai que pensar en curar les mancatures, aliviar el dolor, escaecer... si se quier seguir viviendo. Hai qu'escapar comu seya de la velea... aunque nun seya más que por egoísmu, por instintu de conservación. TOPU.– (*Con un rellumu na mirada.*) Y tu, ¿curasti ya munches mancatures? ALBIN.– Nenguna... tovía”. [30].

En el libro *L'Internu*, de Pablo R. Alonso [2012] esa marginación psicológica se aprecia en la figura del Comandante Fleischer. Esta obra transcurre en una comandancia de un campo de concentración nazi en el que el Comandante y el Internu Friedmann se encuentran cara a cara al final de la II Guerra Mundial, cuando el ejército soviético está a punto de entrar para liberar el campo. En este caso, Fleischer somete psicológicamente a su torturado, el interno:

“COMANDANTE FLEISCHER.– Ye verdá, pero fueron pocos miles. Munchos menos de los qu'esperásemos. [...] Dende 1933 l'únicu problema grave que tuvimos fuistis vosotros, los inasimilables. Un comunista o un socialista alemán pueden asimilase, integrase nel cuerpu de la nación. Son compatriotes raciales enquivocaos, namás. Vosotros, los xudíos, como les poblaciones non xermániques del este, sois inasimilables. INTERNU FRIEDMANN.– Y polo tanto esterminables. COMANDANTE FLEISCHER.– Sí, yera una de les soluciones. INTERNU FRIEDMANN.– A estes altures nun paez que sía una solución, sinón la solución. COMANDANTE FLEISCHER.– A la fin consideróse que sólo había una solución al problema xudíu: eliminar a los xudíos.” [18].

Este ataque psicológico va a estar presente a lo largo de toda la obra, ya que las palabras del Comandante siempre intentan que el Internu se sienta inferior a ojos de los nazis. Además, en esta obra también vamos a encontrar otro tipo de marginación que analizaremos en el apartado siguiente, la marginación política y humana.

3.4. Marginación política y humana

Como ya se dijo, este tipo de marginación es aquella en la que se produce una exclusión social por culpa de la procedencia política y/o humana, esto es por culpa de los ideales políticos o por su procedencia atendiendo a etnias culturales, falta de recursos...

Continuando con el caso del Internu Friedmann, en *L'Internu*, como sabemos, su exclusión es también política y humana, además de social, ya que los judíos, las personas de etnia gitana y las personas homosexuales

sufrieron persecuciones y vejaciones por parte del ejército nazi. Esta marginación se puede apreciar en el diálogo que reproducimos a continuación:

“COMANDANTE FLEISCHER.— (*Suspira.*) La llamada ‘Solución final al problema xudíu’ vieno tres la reunión de Wannsee, convocada en xineru de 1942 pol entós xefe de la Gestapo Heydrich, baxo la supervisión direuta del xefe de les SS Himmler [...] la decisión yera eliminar físicamente a tolos xudíos de los guetos del Reich y de los territorios ocupaos, asina como a tolos enemigos potenciales y reales del Estáu alemán.

INTERNU FRIEDMANN.— ¿Quién entraben nesa categoría?

COMANDANTE FLEISCHER.— Aparte de les races inferiores, xudíos y xitanos, pues les poblaciones esclaves rebeldes, los prisioneros soviéticos, los partisanos, enfermos mentales, homosexuales; nun sé, básicamente toos aquellos inasimilables a la raza aria.” [19].

Otro fragmento en el que podemos ver esta marginación bien claro es el siguiente:

“COMANDANTE FLEISCHER.— Los xudíos y los xitanos yeren peligrosos per se, el fechu d’existir yá ye abondo. Son races inferiores, por tanto nesos dos casos les órdenes yeren eliminalos a toos. Nun había xuiciu evidentemente, nin nada que valorar: la condena llevábenla nel sangre. Les poblaciones esclaves son infrahumanos tamién, anque nesti casu suponíen una mano d’obra barata pal Reich y polo xeneral namás que se deportaba o castigaba a les poblaciones rebeldes. Y nel casu de prisioneros soviéticos, pues axuntaben a la so condición d’enemigos y comunistes la d’eslavos, lo mesmo que los partisanos. Sicasí, estos últimos yera poco frecuente que llegaren al campu. Normalmente les SS o la Gestapo encargábense d’ellos sobre’l tarrén.

INTERNU FRIEDMANN.— ¿Los homosexuales y los enfermos mentales tamién yeren peligrosos pa la seguridá del Estáu?

COMANDANTE FLEISCHER.— Sí, pero d’otru mou a los anteriores. Nesti casu fiximos un llabor d’hixene y hasta de misericordia. L’enfermu mental ye un ser inútil, una carga pal Estáu, un elementu vivu que pide pero que nun da, amás d’un ser que sufre y fai sufrir a los sos allegaos. Eliminalos yera más una cuestión de compasión que de seguridá. Y los homosexuales incorrexibles yeren una aberración social, unos seres qu’atenten contra la propia naturaleza humana. Una sociedad como la que queremos nun podía permitir

que nella vivieren desviaos y viciosos. Hasta algunos familiares espresaben que preferíen velos muertos enantes que maricones. Namás que cumplimos con esi deséu” [20-21].

4. Conclusión

Tras este breve estudio de las obras de la colección Mázcara podemos ver cómo la marginación y/o la exclusión social están presentes en ocho de sus dieciocho obras publicadas. Los temas tratados en el resto de obras que aquí no se estudian son por ejemplo la disfuncionalidad de las relaciones personales y las carencias afectivas, abstracciones sobre la existencia, la muerte, el amor, la duda de la existencia...

Las obras aquí estudiadas se encuentran muy alejadas del teatro costumbrista asturiano, género por excelencia del teatro en Asturias y en lengua asturiana. No obstante, también hay obras costumbristas en esta colección, como *Tres comedies*, de Arsenio González Álvarez; *El Santu* de Pablo Rodríguez Medina o *El facedor de gomeros* de Noel Canto Toimil. Noel Canto Toimil; y *el manual El teatro popular asturiano*, de Adolfo Camilo Díaz.

En cada una de estas obras hemos visto cómo alguno de los personajes es marginado, ya sea a través de una marginación afectiva y cultural, política y humana, o psicológica y social. Esta última es la más presente en estas obras, ya que se trata de una marginación a la que están expuestas la mayoría de las personas; resulta más fácil de distinguir y de encontrar. Encontramos a un tipo de personajes que no se enfrentan a la vida para intentar salir de esa marginación, sino que se amoldan a ella y conviven con sus propios quebraderos de cabeza, con sus miserias, en su mundo de felicidad...

Con todo lo que se ha expuesto, podemos concluir que en el teatro en lengua asturiana hay unos arquetipos de personajes excluidos, desde los yonquis del parque, a los que nadie puede ver y de los que se aprovecha todo el mundo, pasando por las personas de distinta raza, religión o sexo; las que buscan una utopía; las menospreciadas y engañadas por sus maridos; las que se sienten seres inferiores a la humanidad; hasta aquellos personajes que tienen su trabajo y su vida hecha y a los que sus propios pensamientos les van corroyendo lentamente. En este sentido, la creación teatral en lengua asturiana es reflejo de la sociedad del momento, de las personas con problemas sociales, de las personas que sufren y han sufrido algún tipo de exclusión social.

Bibliografía

- Academia de la Llingua Asturiana (2014): “Concursos de l’Academia 2014”. En línea: <http://www.academiadelalingua.com/concursos-de-lacademia-2014/> [Fecha de consulta: 13.08.2019].
- Alonso de Santos, José Luis (1995): “Nota del autor”, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, Madrid, Castalia.
- Álvarez, Xurde (2005): *Les llames del to llar antiguu*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana.
- Álvarez García, María Azucena & Jorge Fernández García (2004): *Por una desconocida*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana.
- Bassiouny Rizk, Ihab Youssef (2011): “Los marginados en el teatro finisecular (1990-2000) de José Luis Alonso de Santos”, Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. En línea: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/10336/52478_Youssef_bassiouny_rizk_Ihab.pdf?sequence=1 [Fecha de consulta: 13.08.2019].

- Bolado García, Xosé (2002): “El Surdimientu. El teatro”, en Miguel Ramos Corrada, (coord.), *Historia de la lliteratura asturiana*. Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana: 699-715.
- Brook, Peter (2007): *La puerta abierta. (Reflexiones sobre la interpretación y el teatro)*, Barcelona, Alba Editorial.
- Cajades Frías, Sonia (2009): “Teatro y valores en la cultura contemporánea”, *Prisma Social: revista de investigación social*, 3. En línea: <http://www.isdfundacion.org/publicaciones/revista/pdf/10_N3_PrismaSocial_soniacajade.pdf> [Fecha de consulta: 02.05.2018].
- Corte, Roberto & García, Chechu (2001): *Gasolina con capullos*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana.
- Díaz, Adolfo Camilo (2002): *El teatru popular asturianu*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana.
- Díaz, Adolfo Camilo (2006): *En tables: un teatru pal sieglu XXI (una güeyada crítica al teatru asturianu)*, Uviéu, Oficina de Política Llingüística del Principáu d’Asturies & KRK Ediciones.
- Fernández Fernández, David (2017): *La vida escénica en Gijón/Xixón 2011-2013*. En línea: https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/David_Fernandez_Fernandez.pdf
- Fernández Fernández, Xurde (2016): *Pa L’Habana*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana.
- Fernández Insuela, Antonio (1997): “Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto”, *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 2: 13-28.
- Galán, Eduardo (1989): “Humor y sociedad en el teatro de Alonso de Santos”, *Primer Acto*, 230 (enero-marzo: 40-45).
- Galán y González, Inaciu (2019): *La llingua asturiana nel franquismu*, Tesis, Universidá d’Uviéu.
- García Barquero, Juan Antonio & Antonio Zapatero Vicente (1983): *Cien años de teatro europeo*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- García Pavón, Francisco (1962): *Teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus.
- Gaspar y Rimbau, Enrique Lucio Eugenio “Enrique Gaspar” (1867): *Las circunstancias: comedia en tres actos y en prosa*, Madrid, José Rodríguez. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-circunstancias-comedia-en-tres-actos-y-en-prosa--0/html/>. [Fecha de consulta: 19.12.2018].
- Gutiérrez Flórez, Fabián (1993): *Teoría y Praxis de Semiótica Teatral*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Hurtado, María de la Luz & Piña, Juan Andrés (1998): “Los niveles de la marginalidad en Radrigán”, *Hechos consumados. Teatro II obras*, Santiago, Ceneca: 5-24.
- Muñoz Cáliz, Berta (2004): *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/research/el-teatro-critico-espanol-durante-el-franquismo-visto-por-sus-censores/f91b4d0e-8ad8-4498-953b-6f11423a41ee.pdf>
- Murillo, Pilar (2008): *Agora, la más fuerte soi yo*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana.
- Pablo, Eladio de (1996): *Memoria del llaberintu*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana. [Torna de Ramón d’Andrés].
- R[odríguez] Alonso, Pablo (2012): *L’internu*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana.
- Rodríguez Medina, Pablo (2003): *Orbaya*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana.
- Rodríguez Medina, Pablo (2006): *Cantu de gaviotes. Bitácora pa navegantes d’esti tiempu*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana.
- Rodríguez Méndez, José María (1993): *Los despojos del teatro*, Madrid, Ediciones J. García Verdugo.
- Rodríguez Rodríguez, Juan (1997). “Literatura obrera”, en Joaquín Álvarez Barrientos y María José Rodríguez de León (dirs.), *Diccionario de Literatura Popular Española*, Salamanca, Ed. del Colegio de España.
- Rubio Jiménez, Jesús (1982): *Ideología y teatro en España, 1890-1900*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza & Libros Pórtico.
- Ruiz Ramón, Francisco (1983): *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.
- Serrano, Virtudes (1997). “Política, teatro y sociedad: temas de la última dramaturgia española”, *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 2: 75-92.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1968): *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama.
- Vilareyo, Xaviel (2011): *La fixida*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana.
- VV.AA. (1995): *La droga en el teatro español*, Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático y Asociación de Autores de Teatro.
- VV.AA. (2018): *Informe sobre la llingua asturiana*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana.