

O Judeu, de Bernardo Santareno y *El sueño de la razón*, de Antonio Buero Vallejo: dos diferentes estrategias creativas ante la censura

MAURO CAVALIERE
Stockholm University

Abstract

It is plausible that the Portuguese playwright Bernardo Santareno and his Spanish counterpart Antonio Buero Vallejo represent two different - or even opposite - attitudes regarding the censorship of the Portuguese and Spanish regimes in the 1960s. Two texts are analyzed in this article: Santareno's *O Judeu* and Buero Vallejo's *El sueño de la razón*, which have been chosen because of the contrast between analogies and divergences that arise when evaluating the historical period represented in the two dramas.

From the methodological point of view, I will approach the textual aspect of the two dramas in order to highlight the analogies and, above all, the semantic-syntactic differences between them, later I will try to highlight the cultural political context that might have conditioned the different aesthetic options of the two writers.

Key-words: Antonio Buero Vallejo, Bernardo Santareno, *El sueño de la razón*, *O Judeu*, censura, drama histórico

1 Introducción

Bernardo Santareno, pseudónimo de António Martinho do Rosário, nació en Santarém en 1920. Licenciado en Medicina, publica algunos volúmenes de poesía en la década de los cincuenta y estrena con su primera obra teatral, *A Promessa*, en 1957 que es suspendida después de las protestas de algunas asociaciones católicas.

Después de este episodio encuentra una gran dificultad en hacer que se representen los dramas que, a pesar del ostracismo del régimen, sigue escribiendo, obteniendo sin embargo, a principios de los años sesenta, algunos premios literarios. En 1966 publicó lo que todavía se considera su Opus Magnus, *O Judeu*. La redacción de este trabajo es también un desarrollo considerable en su maduración como escritor debido, sustancialmente, a su adhesión a los dictados del teatro épico de Brecht.

O Judeu trata sobre la vida y el martirio de un autor teatral portugués activo en la primera mitad del siglo XVIII. Antonio José da Silva (1705-1739) – de ascendencia judía, pero agnóstico – es detenido y torturado a una edad temprana. Obtuvo alguna notoriedad gracias a la representación de sus sátiras en el teatro de marionetas del Barrio Alto de Lisboa y finalmente fue juzgado por judaísmo y quemado en la hoguera pública en Lisboa en 1739. La pieza teatral traza la biografía del autor desde 1726 hasta el trágico desenlace al tiempo que proporciona una visión de la sociedad portuguesa de la época, condicionada por el anacrónico poderío de la Inquisición. *O Judeu* de Santareno no podrá ser representado en Portugal ni siquiera durante el período de relativa apertura del régimen posterior a

la muerte de Salazar conocido como *Primavera Marcelista*. Lo será sólo siete años después de la Revolución de los Claveles como homenaje póstumo a un dramaturgo prematuramente fallecido.

Célebre en el medio cultural español, Antonio Buero Vallejo no necesita más presentaciones. Como se reiterará en el texto, es un autor ampliamente representado en los mismos años en que Santareno trabaja con la certeza de que sus obras no serán representadas. Requiere, sin embargo, alguna explicación nuestra la elección del drama (‘la tragedia esperanzada’) que se elige aquí para ser comparado con *O Judeu*. Al igual que el drama de Santareno, *El sueño de la razón* (1970) arroja al espectador (tan sólo lector en el caso de Santareno) en un período histórico dominado por el conservadurismo y una represión feroz que lleva de vuelta el país de algunas décadas. Siendo las dos obras de teatro publicadas a pocos años de distancia durante las dictaduras de Franco y Salazar, es evidente la intención de utilizar la representación de un oscuro pasado para representar un presente tan reaccionario y represivo. No obstante, las condiciones histórico-políticas en España y Portugal no son exactamente las mismas, lo que se manifiesta, como intentaremos mostrar, también en nivel textual.

2 “Decir cosas dando a entender otras”

Incluso una lectura distraída de *O Judeu* y de *El sueño de la razón*, completada por pocas informaciones contextuales, revela claramente un rasgo común entre los dos dramas: la ubicación de la acción en el pasado histórico del país natal de cada uno de los escritores. Se trata de un pasado relativamente lejano en ambos casos: el reinado de D. João V, en el caso de *O Judeu*, y el reinado de Fernando VII, en el caso de *El sueño de la razón* de Buero Vallejo, por lo que la distancia abierta entre el presente del escritor y del receptor es, aproximadamente, de más de dos siglos, en el primer caso, y de uno y medio, en el segundo. A pesar de la considerable distancia temporal entre la escritura y la época histórica representada, la analogía con el presente es reforzada por un evidente paralelismo histórico, pues tanto el reinado de D. João V en Portugal como el de Fernando VII en España fueron casos de regímenes anacrónicamente obscurantistas, como las dictaduras de Franco y Salazar en la década de los sesenta. Por lo tanto, la ambientación diegética en un clima de represión e intimidación es, por lo tanto, común en las dos piezas, y representaría alegóricamente la época presente por medio de una serie sistemática de correspondencias¹ a nivel de sistema de personajes y acción.

¹ La definición más apropiada de alegoría, teniendo en cuenta la situación específica de la ficción histórica, es, en nuestra opinión, la de Heinrich Lausberg, pues él define la alegoría como una metáfora continuada. En la traducción inglesa de su *Handbuch der Literarischen Rhetorik* la definición suena así: “Allegory is to an idea what metaphor is to the single word; so allegory stands in a close relationship of comparison to the intended serious idea. The relation of allegory to metaphor; an allegory is a metaphor sustained for the length of a whole sentence” (Lausberg 1998: 398-399). Es cierto que normalmente el término alegoría se aplica a otros géneros literarios, sin embargo, hablando de traslación en general, consideramos correcto incluir la ficción histórica en el conjunto de las narraciones alegóricas. Esto porque, desde los albores de la novela y del drama histórico románticos, fue evidente que representar el pasado significaba tratar el presente y que

A juzgar por el contenido de la entrevista que el dramaturgo e historiador de teatro Luiz Francisco de Rebello concedió a Cândido de Azevedo, el procedimiento era bastante común:

O truque consistia precisamente em dizer coisas dando a entender outras, e sobretudo fazer com que as pessoas entendessem que era de outra coisa que se estava a falar. Esse jogo era muito subtil, e neste sentido até pode ser estimulante da criatividade (Azevedo 1999: 196).

Efectivamente, la estrategia de la representación alegórica de la situación política actual a través de las vicisitudes del pasado parece propia de muchas piezas teatrales de los años sesenta. Es también el caso de *O Motim* de Miguel Franco, drama cuya acción se sitúa en la época de la revuelta del vino en Oporto violentamente reprimida por el Marqués de Pombal en 1757. El drama fue representado a principios de 1965 y retirado de la escena tras pocas representaciones². A propósito de esta pieza, es importante destacar el comentario de L. F. Rebello en el papel de espectador:

[no segundo ato, os presos] eram trazidos, para serem interrogados, de rastos e com sinais visíveis de espancamento [...] naquele momento eu estava a pensar já não no Marquês de Pombal, mas na PIDE da Rua António Maria Cardoso [...] era claro para todos que tudo aquilo tinha a ver com o que então se passava em Portugal. (Azevedo 1999: 206).

El uso habitual de esta estrategia, que va constituyendo un género en sí por esa época, produce una transparencia en las referencias y, por lo tanto, como en todo género discursivo fuertemente codificado, una alianza entre escritor y público.

3 Analogía y divergencia en la estructura temporal

Las dos piezas se ambientan en dos períodos históricos distintos y, como ya se ha señalado, igualmente difíciles en la historia de los dos países. Se trata de épocas que, en la tradición historiográfica liberal, contaron con una evaluación negativa (Oliveira 2009: 96; Simal 2014: 823 -826). En el caso de *El sueño de la razón* el trasfondo es la 'década ominosa', justo a principios de esta década, en diciembre de 1823. En el caso de *O Judeu*, la acción se desarrolla durante el reinado de D. João V, periodo caracterizado por el lujo de la corte y la poderío anacrónico y trágico de la Santa Inquisición.

Si el contexto de un clima de represión e intimidación es, por lo tanto, común en las dos piezas hay, sin embargo, una evidente diferencia en la duración temporal de

muchos de los elementos que constituían la fábula tenían, o podían tener, una correspondencia con circunstancias que el lector coevo reconocía, y por eso es legítimo hablar en traslación, así como lo hace Burke (1995) examinando la narración histórica como alegoría. En los ejemplos proporcionados más adelante, resultará clara la transparencia del sistema de correspondencias que vincula el drama histórico a las circunstancias políticas del momento de la escritura, o en casos privilegiados, incluso de la escenificación.

² Es curioso y significativo que haya sido el propio Bernardo Santareno quien alentara a Miguel Franco a escribir una pieza sobre este acontecimiento histórico. Véase a este propósito el artículo de Teixeira (2011).

la acción: muy concentrada la de *El sueño de la razón* (unas semanas) y extensa la de *O Judeu* (13 años). En el primer drama, el diálogo entre Fernando VII y Calomarde (Buro 1977: 116) permite establecer que la fábula comienza un mes después de la ejecución de Riego (7/11/1823) y que, por lo tanto, su extensión temporal es de poco más de dos semanas, dado que los últimos acontecimientos se sitúan en el día 23 de diciembre (Buro 1977: 172). Caso completamente diferente es el de *O Judeu*, donde la acción se extiende a lo largo de los trece años que van desde la primera detención de Antonio José da Silva (agosto de 1726) hasta su muerte en la hoguera en octubre de 1739 (Santareno 1993: 7, 43 y 255).

4 Analogía y divergencia de las dos piezas en el plano actancial

En la base de lo que se ha dicho anteriormente, tanto en *El sueño de la razón* como en *O Judeu* las dinámicas actanciales no pueden dejar de tener alguna semejanza, ya que tenemos a un protagonista (representado por un intelectual) que anhela la libertad (de expresión) y un desenlace condicionado por un dador (el poder representado por el monarca absoluto) que determina la derrota total del protagonista. Tal dinámica puede representarse en el cuadro que se propone abajo (se prescinde de adyuvantes y oponentes, actantes que no tienen relevancia en este contexto).

Sujeto	Objeto
Intelectual / artista	Libertad (artística)
Dador	Receptor
El poder absoluto	El poder absoluto: (→ fracaso del intelectual)

Hasta ahora, se hizo referencia al monarca absoluto en el papel de dador. La autoridad máxima del Estado es quien, al fin y al cabo, tiene la última palabra, es decir el poder, quien, finalmente, determina el desenlace. Sin embargo, es precisamente en lo que se refiere al personaje del rey que se manifiesta una diferencia fundamental entre las dos piezas. Por lo que se refiere a *El sueño de la razón* no hay gran dificultad en observar que la humillación final de Goya y Leocadia resulta de una orden directa de Fernando VII a los soldados que harán irrupción en la Quinta del Sordo el 23 de diciembre de 1823:

EL REY. – [...] ¿me dijo que lo visitará a la víspera de Nochebuena?

DUASO. – El 23, señor.

EL REY. – [...] no vaya antes de las ocho de la noche. (Buro 1977: 172).

La orden sobre la hora en que Duaso tendrá que visitar a Goya revela que el rey ya había planificado el castigo y la humillación del pintor ante sus amigos, como se entenderá algunas páginas después en la acotación:

Mauro Cavaliere – ” *O Judeu, de Bernardo Santareno* y El sueño de la razón ... ”

(el padre Duaso y el doctor Arrieta entran precipitadamente y, de un vistazo, comprenden lo ocurrido). (Buro 1977: 210).

Lo que ocurrió fue la violación perpetrada por el sargento y sus soldados sobre Leocadia, lo que induce a la rendición del pintor, que, por lo demás, coincide con el desenlace:

GOYA – [...] cuando lo crea prudente [Duaso] ruegue en mi nombre a Su Majestad que me perdone [...] y que me dé su venia para tomar en Francia las aguas de Plombières. (Buro 1977: 211).

Por lo que se refiere a *O Judeu* no se puede afirmar que el monarca portugués determine el trágico final del dramaturgo porque Antonio José da Silva muere en la hoguera a causa de una acusación probablemente falsa (Saraiva & Lopes 1989: 518) que se refiere a la esfera religiosa: es juzgado por la Inquisición, y quienes lo persiguen son los familiares de esa institución y no los soldados. El rey D. João V se encuentra con Antonio José da Silva sólo una vez, durante la representación de *Anfritrião* (Santareno 1993: 214), y bien podría castigar al escritor por su insolencia, pero después de un prolongado momento de tensión suelta una carcajada. La representación del monarca, en la obra de Santareno, no es completamente negativa, al menos no tanto si, por ejemplo, es comparada con la que dio José Saramago en *Memorial do Convento* (Saramago, 1994: 7-22 *et passim*). D. João V, incluso cuando tenía hartas razones para hacerlo, no determina la muerte de Antonio José da Silva, por el contrario aún intenta defenderlo, argumentando como sigue:

D. JOÃO V. – [...] cuidado que merece o caso de António José da Silva [...] autor de teatros de muita aceitação e luzimento [...] [por] ser obrigação [do rei] proteger e guardar [...] aqueles raros súbditos que do comum vulgo se distinguem, pelo engenho e arte. (Santareno 1993: 241- 242).

Desde el punto de vista actancial, por lo tanto, la fuerza que se opone a Antonio José da Silva es la Inquisición, como se ve en la réplica al rey hecha por el Inquisidor Mayor:

INQUISIDOR-MOR. – Nesses palcos públicos a Igreja e o Trono são escarnecidos e desrespeitados [...] Perdoai-me se neste jeito vos falo, Real Senhor [...]; quanto com esse suspeito da herética pravidade o Santo Ofício faça, feito será por amor da sua alma, e para a salvação eterna da mesma alma (Santareno 1993: 242-244).

Hay una diferencia que es mejor no descuidar porque puede proporcionar informaciones relevantes sobre la cosmovisión de los dos autores. Parece pues que Bernardo Santareno, cuya pieza *A Promessa* fue prohibida por las protestas de organizaciones católicas (Risso 2010), detecta en el poder de la Iglesia el obstáculo

principal a la libertad de expresión, mientras que Buero Vallejo se preocupa más por el poder civil ³.

De ahí que sea oportuno introducir dos pequeñas pero significativas alteraciones, en lo que se refiere al dador ante todo, en el cuadro actancial propuesto anteriormente para representar más correctamente las diversas posturas ideológicas vehiculadas:

Sujeto	Objeto
Intelectual / artista	Libertad (artística)
Dador	Destinatario
1. <i>El sueño de la razón</i> : el rey (= poder temporal).	El antiguo régimen → fracaso del intelectual
2. <i>O Judeu</i> : la Inquisición (= poder espiritual).	1. Exilio 2. Hoguera

Incluso en el desenlace, a pesar de que sean trágicos en ambas obras, llama la atención una divergencia significativa: el martirio de Antonio José da Silva no es comparable con el de Goya – prescindiendo además del hecho que el personaje de Goya es el resultado de una construcción ficcional, siendo *El sueño de la razón*, por declaración del autor, una ‘fantasía histórica’⁴. Por mucho que nos conmocionemos asistiendo a la humillación del anciano pintor – golpeado por los soldados, obligado a asistir a la violación de su amante y, finalmente, resignado a pedir perdón al monarca, abandonar su casa y marcharse al exilio – parece inmensamente más conmovedora la detención de Antonio José da Silva, que además de incluir el arresto de sus hijos y la mujer embarazada, incluye los interrogatorios, la tortura y finalmente la horrible ejecución. No es descabellado afirmar que el uso de tonos sombríos y desesperados, por parte de Bernardo Santareno, es más eficaz a la hora de representar el miedo (tópico común de las dos piezas), pero lo que importa más aquí es que tal tono revela el grado mayor de pesimismo del autor portugués.

5 La censura en España y Portugal en la década de 1960

A pesar de ser hermanados por la situación política, es posible detectar algunas diferencias en los dos países en la práctica y en la actitud de la censura en cada uno de ellos en la década de 1960.

En España, la década del 60 se caracteriza por el llamado ‘aperturismo’, que coincide con el período en que Fraga Iribarne fue Ministro de Información (1962-69) y García Escudero director de la DGCT (1962-67) (Muñoz 2004: 29). El

³ El esquema no es nuevo: Hace ya algunos años, en *Las Meninas* (1960), en el papel del dador tenemos al monarca, Felipe IV: ‘Velázquez. – Es que estoy inquieto por el cuadro que quiero pintar. El rey ha de autorizarlo y no sé si lo hará [...] Deséame suerte, Juana. Puede que el rey decida hoy’ (Buero 1987: 125-126).

⁴ La palabra ‘fantasía’ aparece entre paréntesis como subtítulo de la pieza, así como la palabra experimento es el subtítulo de *El tragaluz* (Buero, 1977: 9 y 111). En cuanto a la historicidad del desenlace, véase Johansson (1999: 17).

régimen inaugura, por motivos propagandísticos, una política de mayor tolerancia hacia la vida cultural del país. La Ley de Prensa de 1966 prevé, por ejemplo, la abolición de la censura previa, lo que permitió la representación y escenificación de autores incómodos como Brecht y Sartre⁵.

Esto no significa, evidentemente, que la sociedad española fuera abierta y democrática: la línea política de Fraga Iribarne y del ala liberal del régimen, en efecto, tenía en vista la legitimación del mismo. En este contexto, hubo dos actitudes opuestas en el medio intelectual español en cuanto a la posición a adoptar ante la nueva política cultural del régimen: algunos intelectuales, como Buero Vallejo, consideraron más sensato aprovechar el mayor espacio dejado por Fraga Iribarne (se trata de los llamados 'posibilistas'), pero hubo también quien vio en esa última opción una colaboración con el régimen (Muñoz 2004: 64). Esta posición, más intransigente, es representada por Alfonso Sastre, el cual no consideraba conveniente acomodarse a los espacios dejados abiertos por el régimen y proponía escribir como si la censura no existiese (Muñoz 2004: 161). Lógicamente, a causa de ello las piezas de Sastre encontraron serias dificultades en ser representadas, y es exactamente lo mismo que sucede con Bernardo Santareno en Portugal. Buero Vallejo, por el contrario, quedó fiel al lema de que el teatro tiene que estrenarse y, efectivamente, fue representado constantemente aun teniendo algunos problemas con la censura (Muñoz 2004: 163)⁶.

De todas formas, En Portugal, en el mismo período, la situación era muy diferente. La censura es regulada por la Comisión de Examen y Clasificación de Espectáculos instituida en 1957 y no se puede hablar de una mayor apertura en la política cultural. Autores como Brecht y Sartre (al lado de muchos otros, como los autores portugueses Sttau Monteiro, Rebello, Miguel Franco, Fiamma Hasse Pais

⁵ Entre las obras de Brecht estrenadas en España, se pueden mencionar *La ópera de tres peniques* en 1965 y *Madre Coraje* – ésta en la versión del propio Buero Vallejo – en 1966 (Muñoz 2004: 143) y más tarde, en 1971, *El Círculo de Tiza* (Muñoz 2004: 278). De J. P. Sartre se estrenan entre 1961 y 1965 *A puertas cerradas* y *Las manos sucias* (Muñoz 2004: 143), ambas adaptadas por Alfonso Sastre. El propio Sastre habla de una "liberalización de fachada", ya que, en su opinión, esta apertura hacia el teatro extranjero coincide con una mayor restricción para el teatro escrito en España (Muñoz 2004: 143). Por lo que concierne al debate de los censores sobre la posibilidad de representar las piezas de estos dos autores, se remite a Muñoz (2004: 143-145 y 181-182).

⁶ Hay, sin embargo, que considerar un detalle algo paradójico que atañe a Buero Vallejo, o sea, que al mismo tiempo en que muchas de sus obras más conocidas triunfan en España, el dramaturgo no puede salir del país. En 1963 el escritor se reúne con Fraga Iribarne para explicarle lo absurdo de esa situación y cuando está a punto de cambiar Buero Vallejo firma a favor de la protesta minera del otoño de ese mismo año, lo que tuvo como consecuencia que pasarán cuatro años sin que sus obras pudieran ser estrenadas en un teatro oficial. La correspondencia de Buero con Vicente Soto publicada en 2016 tal vez permita de revisar ciertas injustas acusaciones de "derechismo" que circularon en las décadas de 1960-70 (Morán 2016), incluso considerando que Buero firmó un sinnúmero de peticiones contra la censura (Muñoz 2004: 69 y 167). Sin embargo, Muñoz (2005: 174) destaca que Buero estrenó ocho obras en teatro nacionales y Sastre solamente dos. En efecto, la única obra prohibida (además y en dos ocasiones, en 1964 y en 1966) durante el período aperturista fue *La doble historia del doctor Valmy*, "retenida hasta 1975, debido a que Buero Vallejo se negó a realizar una serie de cambios en el texto" (Muñoz 2005: 192).

Brandão) seguían siendo prohibidos, al contrario de lo que ocurría en España (Rebello *apud* Azevedo 1999: 205).

Es también necesario considerar que el inicio de la guerra colonial no pudo sino empeorar un cuadro ya de por sí bastante desolador y la situación, en efecto, fue empeorando a lo largo de la década del 60: en 1965 se prohibió representar el ya citado *O Motim* de Miguel Franco, hecho que tiene mucho que ver con las dificultades causadas por la Guerra Colonial, el gobierno eliminó la SPE (Sociedad Portuguesa de Escritores, 1954-1965) y tres miembros de su jurado fueron arrestados por haber atribuido el premio novela a *Luuanda* de Luandino Vieira, escritor angoleño detenido en la prisión de máxima seguridad de Tarrafal por ser miembro del MPLA. Por si esto no fuera suficiente, fue suspendido el periódico *Jornal do Fundão*, reo por haber publicado la noticia relativa a los premios concedidos por la SPE (Azevedo 1999: 449-451).

6 La posición de los dos dramaturgos en el contexto histórico

Sería muy extraño si tales circunstancias no hubieran condicionado diferentes actitudes de los escritores. Después de la representación, en 1959, de la pieza *A Promessa*, Bernardo Santareno se encontró con serias dificultades a causa de las protestas de medios católicos portugueses, lo que, además, hizo que la pieza dejara de ser representada. Vale la pena aquí recordar las palabras de Francisco Luiz Rebello a propósito de las atenciones que la censura dedicó a Santareno:

Algumas peças [de Bernardo Santareno] não puderam ser representadas antes do 25 de abril; outras houve que o foram muito rapidamente [...] por exemplo em 1957, com *A Promessa* que ... foi retirada [...] *A Promessa* [...] seria retirada da cena ao cabo de uma dezena de representações entusiásticas, vencida por uma campanha histórica que os setores mais reacionários do Norte do País promoveram; e se, dois anos depois, *O Lugre* e *O Crime da Aldeia Velha* ainda puderam estrear-se [...] nenhuma das peças que continuou a escrever [...] logrou transpor de imediato a estúpida barreira oposta pela censura fascista. (Rebello *apud* Camelo & Pecante 246 y 250-251).

A este propósito, Cabrera (2008: 43) recurre también a una cita significativa sobre la actitud de los censores acerca de los personajes de *A promessa*: 'A figura do Padre, por exemplo, só se percebe no espírito anticlerical do fim do século passado [...] voto pela reprovação'. Aquí hallamos unas pistas interesantes que permiten entrever algunas similitudes entre las vicisitudes personales del autor y su representación en la actividad literaria: por un lado, el blanco de Bernardo Santareno, en dos de las piezas citadas por Rebello, son las costumbres y la influencia de la moral católica en la sociedad portuguesa y, por el otro, el adversario principal del autor es la institución que se siente atacada.

Lo que importa, sin embargo, es que cuando Bernardo Santareno publica *O Judeu*, sus piezas no se representan desde hace siete años y no publica desde hace cuatro. Volverá a ser representado a partir de 1967 pero la imposibilidad de estrenar

después de *A Promessa* no debió ser ajena a la ideación de una pieza tan diferente como *O Judeu*⁷.

Las circunstancias en que se encuentra Buero Vallejo son completamente diferentes. El dramaturgo español, en esta fase de su carrera, ve sus obras regularmente representadas, tiene una autoridad enorme en el medio teatral y es miembro de la RAE. Esto no implica que Buero Vallejo no encuentre obstáculos, pues, como resulta de la edición de los dramas y de las declaraciones del autor, las limitaciones impuestas por la censura no faltan, aunque, curiosamente, sólo en lo que se refiere a las palabras declamadas en la escena. En el sutil manifiesto en código anticensura que es la nota a la edición de *Las Meninas*, Buero Vallejo explica que los fragmentos textuales entre corchetes reproducen frases que fueron suprimidas en la escena, atribuyendo las omisiones al objetivo puramente práctico de adaptarse al 'régimen de doble elección diaria' vigente en los teatros españoles de la época, es decir, respetar los tiempos restrictivos impuestos por tal tradición (Buero, 1993: 105). No es difícil detectar detrás de esta explicación una crítica implícita a la censura.

Sin embargo, sea cual fuere la dificultad con que Buero Vallejo tuvo que lidiar, el escritor español siempre pudo contar con el hecho de que sus piezas fueran montadas. Como se ve, si en España un escritor podía optar por una actitud condescendiente o radical con respecto a las políticas culturales del régimen, en Portugal tal opción no fue posible hasta la Primavera Marcelista, y aun así, durante poco tiempo.

7 Consideraciones finales: opciones estético-ideológicas y condiciones de la producción y recepción

Es justamente en las vicisitudes existenciales de los dos autores y en el contexto de la política cultural de los dos regímenes que se puede observar una marcada divergencia entre los dos dramaturgos, lo cual lleva a dos estrategias diferentes en lo que se refiere a la comunicación de su mensaje, ya que Buero Vallejo escribe pensando directamente en la representación de la pieza. Como el propio escritor afirma: 'propugno [...] un teatro que no sólo debe escribirse, sino estrenarse' (Buero *apud* Muñoz 2004: 161), mientras que Bernardo Santareno escribe sabiendo que la única opción que tiene es escribir piezas que, en su versión original al menos, se quedarán en el papel. Todo esto, no pasó desapercibido: un periodista anónimo, en una reseña de *O Judeu*, lo resalta nítidamente⁸:

⁷ Entre *A Promessa* e *O Judeu*, Santareno publica nada menos que siete piezas, todas entre 1959 y 1962: *O Luge* (1959), *O Crime da Aldeia Velha* (1959), *António Marinheiro* (1960), *Os Anjos de Sangue* (1961), *O Duelo* (1961), *O Pecado de João Agonia* (1961) e *Anunciação* (1962). Una producción impresionante que sin embargo se interrumpe durante cuatro años, hasta la publicación de *O Judeu* (1966). En 1967 volverá a ser representado, una vez más con *A Promessa* y después con *António Marinheiro*, en 1969, con *O Pecado de João Agonia* y en 1971 con *O Duelo*. Algo había cambiado y Bernardo Santareno pudo tener razonables esperanzas de ver representado *O Judeu*, pues hizo dos intentos de llevarlo a la escena durante el gobierno de Marcelo Caetano, en vano (Cabrera 2008: 47).

⁸ Ver también la tabla propuesta por Cabrera sobre las piezas aprobadas y prohibidas entre 1967 y

O Judeu é [...] um projeto desesperado, já não se trata de escrever uma peça de teatro para ser representada, trata-se de escrever uma obra literária de características dramáticas na qual o autor está disposto a exprimir-se sem reservas. Um dia virá quem sabe? Em que será possível, e necessário, transformar a peça numa obra representável. (s/n *apud* Camelo & Pecante 1984: 318).

Y poco antes:

É certo que não há censura de livros ... mas há vigilância policial ... no caso do teatro a situação é ainda mais gravosa. Escrever uma peça e editá-la, - por que não -? Mas escassas são as hipóteses de que no palco venha a ser de novo parturejada ... [Bernardo Santareno] não tem nada a esperar no que diz respeito à representação das suas peças. (s/n *apud* Camelo & Pecante 1984: 318).

Por otro lado, el propio Bernardo Santareno destacó la diferencia entre el texto dramático y su escenificación, argumentando tanto en el sentido de la coexistencia como en el de la autonomía de estas dos dimensiones:

Tive, conscientemente, a preocupação de dar aos possíveis e hipotéticos encenadores de *O Judeu* um texto tão completo quanto possível. Uma peça, sendo literatura, não é tão-só: o texto dramático, numa representação teatral, é um dos elementos do espetáculo, sem dúvida de importância básica, mas não único. Sobre a criação do dramaturgo, levantar-se-á a criação do encenador e também a dos atores decoradores, músicos etc. daqui, que um texto dramático não seja nunca definitivo, imutável gráfico. (Santareno *apud* Camelo & Pecante, 1984: 307-8).

Lo que es significativo, en esta declaración, no es tanto la obvia constatación acerca de la autonomía sobre el personal que se ocupa de la escenificación, sino el hecho de que hable de ”hipotéticos encenadores”, ”peça como literatura” y de ”texto completo quanto possível”, recortando así un espacio autónomo para el texto dramático en cuanto tal, única actividad que le era permitida. Al definir, peritextualmente, en el subtítulo, *O Judeu* como ”narrativa dramática” y, en definitiva, al concebirlo como un texto teatral, la configuración textual acaba por ser diferente con respecto a la producción dramática que lo antecede, ésta sí, concebida para la escenificación.

Se puede, por lo tanto, constatar que Buero Vallejo optó por una concentración dramática que Bernardo Santareno ni siquiera consideró. Incluso el volumen, en número de páginas, de *El sueño de la razón*, si se compara con el de *O Judeu* (250 pp.), señala una clara diferencia en este sentido. Rogério Paulo, el director del montaje *O Judeu* en 1981, consideró que, sin omisiones, la pieza duraría cinco horas (Vieira *apud* Camelo & Pecante 1984: 318). Incluso con las abreviaciones del texto hechas por el director, la representación de *O Judeu* duraba tres horas y media y no faltó quien se quejara de su prolijidad (Listopad *apud* Camelo & Pecante 1984: 320). Una representación de *El sueño de la razón*, por el

1969 (Cabrera, 2008: 40).

contrario, corresponde a lo que Buero Vallejo (1984: 112) denomina, no sin alguna ironía, 'duración habitual' (2 horas) y, aunque agregando los pocos acortamientos, la pieza no duraría mucho más.

Todas las divergencias expuestas anteriormente que se refieren a la estructura temporal señalan la libertad típica del novelista y, en realidad, sabe a novela también la presencia de un narrador extradiegético, como es el Cavaleiro de Oliveira: el teatro épico de Brecht, además de ser un campo de experimentación innovadora en el contexto del teatro portugués, también puede hacer que una pieza asuma los rasgos de un texto narrativo y efectivamente, despreocupado con los vínculos temporales de la representación teatral, Bernardo Santareno se concede la libertad de prolongar los monólogos del narrador, que no casualmente fueron los fragmentos textuales más afectados por las tijeras de Paulo Rogelio.

Efectivamente, después de un lapso improductivo de siete años, Bernardo Santareno inicia, con *O Judeu*, una nueva fase en su producción dramática inspirada en el teatro épico de Brecht. Es durante esta elaboración que surge la figura del narrador en la persona del Cavaleiro de Oliveira⁹, y finalmente una definición autoral de 'narrativa dramática'. Sin embargo, el considerable volumen textual de la pieza no puede ser solamente relacionado a una opción estético-ideológica, sino también a algunas condiciones de producción y de recepción. A este propósito, es revelador lo que afirmó el ya mencionado reseñador anónimo de *O Diário de Lisboa* tras la primera representación de *O Judeu* en febrero de 1981:

É certo que não há censura de livros [...] no caso do teatro a situação é ainda mais gravosa. Escrever uma peça e editá-la, por que não? Mas escassas são as hipóteses de que no palco venha a ser de novo parturejada. [Bernardo Santareno] não tem nada a esperar no que diz respeito à representação das suas peças. *O Judeu* é [...] um projeto desesperado, já não se trata de escrever uma peça de teatro para ser representada, trata-se de escrever uma obra literária de características dramáticas na qual o autor está disposto a exprimir-se sem reservas. Um dia virá - quem sabe? Em que será possível, e necessário, transformar a peça numa obra representável. E esse dia chegou com o 25 de Abril (s/n *apud* Camelo & Pecante 318).

Finalmente, las circunstancias insostenibles que se crearon a partir de la prohibición de *A Promessa* hicieron que Bernardo Santareno se acercara a un dispositivo teatral que, además de representar una novedad, pudiera funcionar, eventualmente, sólo como lectura. Esto se debió a la urgencia de dar a conocer a un público, aunque selecto, un trabajo que, de otra manera, no podía llegar a conocer. No inmediatamente en cualquier caso.

Referencias

⁹ 'Sendo *O Judeu*, desde a primeira hora de criação, voluntariamente uma peça didática, o Cavaleiro de Oliveira, entrando nesta peça como narrador-comentador, permite-me realiar naturalmente o efeito "distanciação" brechtiano' (Santareno *apud* Camelo & Pecante 1984: 308).

Mauro Cavaliere – "O Judeu, de Bernardo Santareno y El sueño de la razón ..."

- Azevedo, Cândido de (1999), *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano: Imprensa, Teatro, Cinema, Televisão, Radiodifusão, Livro*. Lisboa: Caminho.
- Burke, Peter (1995), "História como Alegoria", *Estudos Avançados*, 9 (25): 187-214.
- Buero Vallejo, Antonio (1987 [1949-1960]), *Historia de una escalera/Las meninas* (Madrid: Espasa-Calpe).
- Buero Vallejo, Antonio (1977 [1967-1970]), *El tragaluz/El sueño de la razón*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Buero Vallejo, Antonio & SOTO, Vicente (2016), *Cartas boca arriba. Correspondencia (1954-2000)*. (Prólogo e edición de D. Ródenas) Madrid: Fundación Banco Santander.
- Cabrera, Ana (2008), "A censura ao teatro no período marcelista", *Media & Jornalismo*, 12: 27-58.
- Camelo, José António & Maria Helena Pecante (1984), "*O Judeu*" de Bernardo Santareno. Porto: Porto Editora.
- Johansson, Mats (1999), "*El sueño de la razón*" de A. Buero Vallejo. *Una aspérrima crítica social en vestimenta trágico-histórica*. Doctoral thesis. Stockholm University.
- Lausberg, Heinrich (1998), *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study* (transl. Bliss, M. T. /Jansen, A. /Orton, D. E.). Leiden: E. J. Brill.
- Listopad, Jorge (1981), "'O Judeu' no Nacional: só o teatro moderno mostra a história?" (ed. original in *Expresso*, 28/2/81), in Camelo & Pecante: 320-321.
- Morán Breña, Carmen (2016), "Cuando Buero Vallejo se quejó a Fraga". *El País*, 10/11/2016) https://elpais.com/cultura/2016/11/08/actualidad/1478626435_661356.html
- Muñoz Cáliz, Berta (2004), *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores* (tesis doctoral). Alcalá: Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología.
- Muñoz Cáliz, Berta (2005), "A vueltas con el posibilismo teatral". *Revista de estudios teatrales*, 20: 171-198.
- Oliveira, Ricardo (2009), "A monarquia portuguesa e as metamorfoses do império na primeira metade do século XVIII. Memória, história e historiografia", *Fronteiras* (MS), 11 (20): 95-122.
- Rebello, Luiz Francisco (1980), "Um homem lúcido até ao fim" (ed. original in *O Jornal* 5/9/1980), in Camelo & Pecante: 250-252.
- Rebello, Luiz Francisco (1999), "Civilmente assassinados", in Azevedo: 195-210.
- Risso, Carla de Araujo (2010), "Aquilo de que não se fala, não existe. Um estudo de caso sobre a Censura ao teatro no período salazarista", *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona*, 1: 260-280.
- Santareno, Bernardo (1993 [1966]), *O Judeu*. Lisboa: Ática.
- Santareno, Bernardo (1974), *Português, Escritor, quarenta e cinco anos de idade*. Lisboa: Ática.

Mauro Cavaliere – “O Judeu, de Bernardo Santareno y El sueño de la razón ...”

Saraiva, António José & Óscar Lopes (1989), *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

Saramago, José (1994 [1982]), *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho.

Simal Durán, Juan Luis (2013), “Fernando VII, el tirano de España: Liberales exiliados contra la monarquía borbónica”, in Martínez Millán, J. et alii, *La Corte de los Borbones. Crisis del modelo cortesano*. Madrid: Polifemo.

S/n (1981), “‘O Judeu’ quinze anos depois” (ed. original Diário de Lisboa 28/2/1981), in Camelo & Pecante: 318-319.

Teixeira, Graça Maria (2011), “Do real ao ficcional: O motim de Miguel Franco”, *Todas as Musas*, 3 (1) (Jul-Dez): 106-119.

Vieira, Alice (1981) “‘O Judeu’ de Bernardo Santareno em estreia absoluta no Nacional” (entrevista a Rogério Paulo em Diário de Notícias de 19/2/1981), in Camelo & Pecante: 311-312.