

Razón y poder en el teatro de José Saramago

Reason and Power in José Saramago as a dramatist

Antonio César Morón
Universidad de Granada
acemores@ugr.es
<https://orcid.org/0000-0001-9595-6328>

Data de receção: 24-03-2023
Data de aceitação: 16-06-2023

Resumen

Este artículo supone una reflexión acerca del teatro de José Saramago, con el objetivo de obtener una perspectiva teórica que pueda ser utilizada como herramienta de análisis de su producción dedicada al teatro. Se realizará un recorrido hermenéutico en torno a los argumentos de sus obras, destacando los elementos más relevantes de cada pieza y el significado de dichos elementos dentro de su propia estrategia de escritura dramática. En segundo lugar, se agruparán los elementos destacados en torno a la hipótesis de funcionamiento de dos conceptos recurrentes utilizados como motor desde el que establecer el conflicto dramático en cada una de las líneas de acción y en el trazado de los personajes de sus dramas: la razón y el poder.

Palavras-chave: José Saramago, teatro, razón, poder, Historia.

Abstract

This article is a reflection on José Saramago's theater plays with the aim of obtaining a theoretical perspective that can be used as a tool for the analysis of his theatrical production. A hermeneutic journey will be made around the plots of his plays, highlighting the most relevant elements of each play and the meaning of these elements within his own dramatic writing strategy. Secondly, the elements highlighted will be grouped around the hypothesis of the functioning of two recurrent concepts used as the driving force from which is established the dramatic conflict in each of the lines of action and in the outline of the characters in his dramas: reason and power.

Keywords: José Saramago, Drama, Reason, Power, History.

1. Introducción

José Saramago (1922-2010) es un autor estudiado de manera casi exclusiva como novelista, pues esta fue la faceta que le hizo dar el salto a la fama mundial, muy especialmente tras la obtención del Premio Nobel de Literatura en el año 1998. Si bien los acercamientos teóricos y críticos a su obra narrativa son multitudinarios en forma tanto de artículos especializados o de divulgación, como de tesis doctorales realizadas en departamentos de literatura de los cinco continentes, llama poderosamente la atención —de manera muy especial en el ámbito hispánico— el vacío de estudios críticos acerca de su obra dramática¹, la cual curiosamente ha sido más analizada y comentada por el autor mismo en sus diarios o en conferencias como la ofrecida en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, que rescató posteriormente de una grabación en casete la profesora María Josefa Postigo Aldeamil; así como en testimonios que el propio autor expresara —ya de manera mucho más sosegada y tras recuperar una información más precisa a partir del reanálisis de sus entrevistas con Carlos Reis— en la publicación de su obra teatral completa en España. Aunque probablemente, la razón última de esta inexistencia de estudios críticos sobre la obra dramática del autor portugués podamos adivinarla en torno a dos perspectivas: bien que, como plantea Orlando Grossegeisse, su teatro está motivado “por encomenda institucional e por isso muitas vezes injustamente desvalorizado” (Martins Coelho 2022: 80); bien que el propio Saramago ni fue ni se consideró nunca a sí mismo dramaturgo, nunca estuvo vinculado ni a agrupaciones ni a escenarios de manera sostenida en el tiempo, aunque sí lo hiciera “de forma muito pontual” (Martins Coelho 2022: 80).

El teatro de José Saramago se compone exclusivamente de cinco piezas dramáticas, y todas ellas nacieron —como él mismo no dejara jamás de recordar— del encargo (Postigo Aldeamil 2011: 170). Explicitar con énfasis esta idea de la escritura dramática por encargo constituye no solo la descripción de una realidad, sino también el establecimiento de una estrategia con aspectos de *sermo humilis*² para

¹ Y otro tanto ocurre con su poesía.

² Si bien es interesante comprobar cómo dijo de sí mismo en más de una ocasión: “Probablemente no soy un novelista; probablemente soy un ensayista que necesitas escribir novelas porque no sabe escribir ensayos” (Reis 2018: 47; Villanueva 2022: 92).

presentarse ante la comunidad teatral, dado que, como ya hemos adelantado, no se consideraba dramaturgo —como “dramaturgo involuntario” se definió en más de un foro³— y reducía su experiencia en el mundo de la escritura escénica a “la que puede adquirirse por el hecho de que uno se va al teatro o que alguna vez lee obras de teatro” (Postigo Aldeamil 2011: 171)⁴. Se observa en el discurso del propio Saramago cierta sensación de intrusismo que nace del respeto que el autor sentía por la creación literaria en sí y, muy especialmente —en lo que concierne al tema que nos ocupa—, por la escritura dramática.

El contexto creativo adelantado hasta ahora nos da ya una idea a priori de qué podremos encontrar en el teatro de un autor que se enfrenta a un género que no es el suyo habitual y cuya formación ha surgido de su experiencia como espectador y de sus lecturas de distintas obras del género en cuestión. Así, teniendo en cuenta todas estas consideraciones, podremos esperar una arquitectura clásica aplicada a la construcción del drama, a la que le otorga todo su conocimiento como novelista en la generación de la trama; pero sobre todos estos aspectos más técnicos, yace la particular manera de plantear debates ideológicos a medio camino entre la trascendencia de la acción y la reducción al absurdo discursiva, que se puede apreciar como una de las señas de identidad de Saramago y que, de igual modo que en su desarrollo narrativo, irá apareciendo a lo largo de su producción dramática. Porque dicha producción dramática, si bien no es extensa, sí le acompañó durante toda su vida —como se podrá observar por los años de escritura y estreno de las diferentes piezas—, corriendo de forma paralela —aunque en una cantidad menor de textos y de fama— a su producción novelística. Con todo, podemos afirmar, como hipótesis general con la que introducir este artículo, que José Saramago es el mismo escritor cuando se enfrenta a la narrativa que cuando se enfrenta al género dramático (Méndez Moya 2020).

³ “Con motivo de la entrega del Gran Premio de Teatro en el Teatro Doña María II, me presenté como «dramaturgo involuntario», pidiendo así disculpa a las personas del oficio por las veces que me he entrometido en su área de trabajo, sin tener para eso la justificación del talento” (Saramago 2003: 337).

⁴ Conviene señalar que, durante el discurso de un acto tan relevante en su trayectoria vital como la entrega del Premio Nobel de Literatura en el año 1998, sí destaca su actividad teatral en tanto que uno de los baluartes creativos a través de los que canalizar la ficción de “dezenas de personagens de romance e de teatro que neste momento vejo desfilar diante dos meus olhos” (Saramago 1999: 4), obedeciendo a su conciencia de autor como “títeres articulados” (Saramago 1999: 9).

2. El corpus teatral para este artículo

Las diferentes piezas de Saramago fueron apareciendo de manera individual en la editorial portuguesa Caminho; pero no será hasta el año 2016 en que sean reunidas en una traducción al español dentro de la editorial Alfabeta. Ahora bien, tal y como comenta el profesor Méndez Moya, existían en lengua española dos publicaciones previas a este libro conjunto, que recogían dos de las traducciones de las obras del autor portugués: por un lado tenemos la publicación de *La noche* en el número 265 de la revista *Primer Acto* en el año 1996 —con motivo del montaje que de dicha obra se había estrenado en el Auditorio Federico García Lorca de Granada (dirigido por Joaquín Vida, con Teófilo Calle como actor protagonista) ese mismo año. Por otro lado, en el año 2007, en el Teatro Central de Sevilla, se estrena *In Nomine Dei* —una producción del Centro Andaluz de Teatro con dirección de José Carlos Plaza—, lo cual dio lugar también a una publicación en la editorial Roncel. Nos habla además Méndez Moya de una versión dramatizada de la obra *Memorial del convento* en 1999 por parte de un grupo de teatro portugués, cuya adaptación corrió a cargo de Filomena Oliveira y Miguel Real, y que fue publicada en la revista portuguesa *Cadernos 14*. Sobre las diferentes adaptaciones que se han venido sucediendo a lo largo del tiempo acerca de algunas de sus obras novelísticas, así como de los montajes de tipo biográfico acerca de la vida del autor, combinando textos ensayísticos y reflexiones del propio Saramago, no haremos más mención que la formulada en líneas anteriores, por considerar este tipo de producciones fuera del interés fundamental de este artículo, el cual reside en el desarrollo de un análisis exclusivamente acerca de la producción escrita originalmente como piezas dramáticas de la que se responsabiliza el autor portugués. En este sentido, cabe destacar una última cuestión: existió al parecer una obra, actualmente perdida, de la que nos habla María Luna Elizalde en su tesis de licenciatura, que llevaría por título *Lección de botánica* y que al parecer fue escrita en el año 1976 (Luna Elizalde 2013: 22); pero no tenemos hasta la fecha el texto original de la obra, ni tampoco Saramago en sus intervenciones públicas hablando de su teatro nombró nunca una obra como esta, lo que nos hace pensar que pudiera haber sido un mero esbozo del que el propio autor se deshiciera por no considerarlo con calidad suficiente para ser publicado; no nos parece un hecho extraño, si observamos las constantes dudas que asaltaban al autor portugués en cuanto a la búsqueda de calidad y, muy

especialmente, originalidad en la idea para acometer cualquier tipo de proyecto teatral.

3. Primera incursión en el género dramático: *La noche*

Su primera pieza teatral, escrita en el año 1978, surge del encargo de una directora de teatro portuguesa llamada Luiza Maria Martins, quien le sugiere la idea de escribir “una obra de teatro cuya acción, o enredo, o lo que fuera ocurriera en la redacción de un periódico” (Postigo Aldeamil 2011: 171). De ahí surgió *La noche*, estrenada en ese mismo año de 1978. El propio José Saramago nos informa de que, si bien en un principio rechazó tal invitación, fue una buena idea la que le llevó a aceptar finalmente el reto:

(...) la acción dramática transcurriría durante la noche del 24 al 25 de abril de 1974, el lugar sería la redacción de un periódico dócil a la dictadura y comprometido con ella. Mi experiencia periodística nacía, no obstante, de raíces muy diferentes: los dos años, 1972 y 1973, que trabajé como editorialista en el *Diario de Lisboa*, un vespertino de características democráticas, liberales en el sentido positivo que el término tenía entonces, y los ocho meses, de abril a noviembre de 1975, en los que ejercí las funciones de director adjunto en el *Diario de Noticias*, periódico desde siempre conservador, más o menos “oficializado” siempre, pero que durante aquel breve período estuvo abiertamente al lado de la revolución, al lado del pueblo trabajador (Saramago 2016: 22).

De esta amplia y enjundiosa cita interesa subrayar dos aspectos que definen el resultado dramático final de la obra: el primero girará en torno *al poder*, en cuanto a la situación dramática elegida para llevar a cabo la acción: “un periódico dócil a la dictadura”. En este sentido, conviene iniciar esta reflexión teniendo presente que “José Saramago plantea el poder como una lucha desigual entre el individuo y las estructuras de poder que lo envuelven. Una lucha que parte siempre de una premisa: la presencia previa de una desigualdad” (Morales Alcúdia 2022: 141). El segundo aspecto obedecerá *a la razón* en cuanto al *background* que dirigirá su escritura: “Mi experiencia”. Esto nos da como resultado una obra de aspecto realista, cuya ficción se construye desde la memoria experiencial del propio autor, y que responde a tres dinámicas de poder diferentes.

La primera de ellas estaría relacionada con el *poder laboral y psicológico*, en cuanto a la relación jerarquizada que se genera entre los distintos personajes dentro de la redacción, desde el director y

redactor jefe hasta una becaria. Dentro de este tipo de vínculos encontraremos diferentes caracteres en cuanto a la aceptación o no de ese poder; así, el redactor jefe, Valadares, será un auténtico trepa y *pelota* del director, Máximo Redondo; pero también encontraremos a Manuel Torres, redactor de provincias, quien, junto a Claudia, la becaria, protagonizará una oposición férrea a las estrategias de sumisión que se intentan mantener desde la directiva. En medio de este contexto hallamos un grupo de personajes, todos ellos redactores también del periódico, que, a modo de coro, analizarán cada uno de los momentos concretos del enfrentamiento entre los trabajadores y tomarán partido en torno al mismo.

La segunda dinámica que podemos observar está relacionada con el *poder político*. El periódico —como bien comenta el propio Saramago en su cita— está completamente subyugado a un coronel del ejército que dirige y censura desde la sombra la redacción de cualquier noticia. Este personaje no aparecerá en ningún momento en la obra, lo cual incrementa la sensación de absoluta falta de libertad, que viene establecida por una dictadura de corte fascista ya en decadencia, tras el relevo en el gobierno de Oliveira Salazar por parte de Marcelo Caetano: una difícil situación relacionada con el infructuoso intento de mantenimiento de las últimas colonias portuguesas y un ejército concienciado con el aroma de cambio que venía desde las propias colonias y que caló en la cúpula del mismo hasta la llegada de la denominada *Revolución de los claveles*.

La tercera dinámica es la que conecta directamente los conceptos de poder y razón que venimos avanzando hasta ahora —y que tendremos oportunidad de desarrollar con mayor profusión en el apartado de las conclusiones, una vez establecidos los elementos más relevantes de los argumentos de cada pieza. En definitiva, hablamos —en cuanto a la conexión de los conceptos de poder y razón—, cómo no, del cuarto poder, del poder de la prensa, del poder intelectual, en definitiva, de la razón al servicio del poder, pues es esta la dinámica más dialéctica, la más *conflictiva*, entendiendo el conflicto como el motor de cualquier obra dramática. Podríamos analizar en torno a estas premisas arquitecturales “un desarrollo discursivo en donde la vieja arte sofística de dominar las voluntades a través de la palabra se manifiesta sobre todo en la práctica del lenguaje por parte de los gobernantes y de los periodistas en cuanto detentadores del cuarto poder” (Villanueva 2022: 109). Es desde aquí desde donde los personajes de Torres y Claudia adquirirán su máxima relevancia, insistiendo en realizar una

labor periodística de campo en torno al inicio de la *revolución*, para conocer e informar acerca de lo que está pasando en la calle —“la revolución propiamente dicha empezó cuando el pueblo bajó a la calle” (Postigo Aldeamil 2011: 173), nos dice el mismo Saramago— y, ayudados por un coro antagonista al citado anteriormente —compuesto por los trabajadores que sustentan la dimensión física de la editorial: Baltasar el fotógrafo, Alfonso el linotipista, Damiao el cajista— exigen el retrato de una realidad transparente con ella misma, cuyo único sometimiento sea el de la verdad informativa, generando así una revolución de abajo arriba en el propio periódico, símbolo de la unidad y solidaridad de ejército y pueblo, que llevó al derrocamiento de la dictadura en Portugal; si bien, para el propio autor: “no se habla verdaderamente de revolución; se habla de la postura del periodista, y cuando digo del periodista digo del ciudadano en general, de a pie, en relación a lo que llamamos la libertad de prensa” (Postigo Aldeamil 2011: 173).

4. Un escritor mirándose en otro: *¿Qué haré con este libro?*

El segundo encargo teatral le viene de la mano de la misma Luiza Maria Martins, y está relacionado con la conmemoración —en el año 1982— del centenario de la muerte de Luis Vaz de Camões. El hecho de la relación de Portugal con sus colonias dentro de la etapa histórica denominada *Revolución de los claveles* late en el trasfondo de la obra anterior, si bien queda vinculada como una energía que en ningún momento se nombra, que en ningún momento aparece, pero que cualquier persona conocedora de dicho momento histórico asume como latiendo, especialmente si tenemos en cuenta el hecho de que

A *praxis* teatral, em particular a que contornou o silenciamento imposto pela Ditadura, soube mergulhar na releitura da História, e os textos que são escritos em democracia também vão recorrer, inúmeras vezes, a núcleos temáticos de matriz historicista (Martins Coelho 2022: 82).

Quizás, de manera inconsciente, sea esta *ausencia* de nombramiento lo que lleva a Saramago a exponer de manera fehaciente esa relación en la que fue su segunda obra dramática, *¿Qué haré con este libro?* Una obra de carácter histórico, cuya

acción tiene lugar en Almeirim y Lisboa, entre abril de 1570 y marzo de 1572 o, con mayor o menor rigor cronológico, pero mayor exactitud factual, entre la llegada de Luis de Camões a Lisboa,

proveniente de la India y de Mozambique, y la impresión de la primera edición de *Los Lusíadas* (Saramago 2016: 130).

La procedencia de las colonias será fundamental en cuanto a la configuración psicológica del personaje de Camões. A lo largo de todo el texto se deja claro que uno fue el Camões soldado que se fue, y otro el que volvió: desengañado del poder, pero habiendo construido un canto épico acerca de las gestas históricas de su pueblo. Este desengaño que trae como síntoma colonial será el que determine sus acciones de carácter orgulloso y dignificante para con él mismo: no aceptando el amparo de ninguna persona vinculada al poder de la corte —ni siquiera el de su antigua amada, doña Francisca de Castilla— y siendo este orgullo el que le lleve a casi perder la posibilidad de editar su libro, al no querer realizar dedicatorias a ningún mecenas o dejando sometida su publicación a la decisión final del impresor Antonio Gonçalves, quien tendrá que debatirse entre la encrucijada de editar la que considera una obra maestra, aun a riesgo de perder dinero en caso de que la publicación fracase.

Saramago revisa las dinámicas de poder acerca de la construcción de la nación portuguesa en torno a un aspecto fundamental: su imagen literaria a través de la figura de su más insigne escritor. Se genera de este modo un juego de espejos muy fructífero que hay que contemplar desde dos niveles de vinculación histórica. Y es que el argumento de la obra, si bien está enfocado hacia el desarrollo de la construcción de Camões como identitaria de la esencia lusa nacional, no es menos cierto que Saramago desmitifica esa arcádica imagen atendiendo, precisamente, a las inmensas dificultades con las que el escritor tuvo que enfrentarse en su tiempo —o, siguiendo algunas licencias terminológicas anteriores, *acerca a la calle* la que debió ser la historia cotidiana de un ciudadano concreto—, presentándonos a un Luis Vaz de Camões maltratado por el rey Sebastião y por los jerarcas inquisitoriales; censurado en parte; empobrecido y luchando por sacar a la luz la que, siglos más tarde, será considerada como obra fundacional de la literatura portuguesa. Hay que recordar que en aquel año ochenta y dos, Saramago ya ha comenzado a ser conocido en el plano internacional gracias al éxito de su novela *Levantado del suelo* y que, ese mismo año, publicaría la que sería la obra que le dio el verdadero espaldarazo internacional: *Memorial del convento*. Y también cabe recordar que, en esa misma época, en una entrevista concedida a la revista *Jornal de las letras*, arremetía contra la conformación de la incipiente Unión Europea por considerarla

perjudicial para la *identidad* de los portugueses (Luna Elizalde 2013: 23-24). Con todo ello, podemos convenir que

Apesar de José Saramago analisar as disforias dos finais do século XVI, pretende desencadear, no receptor do texto, reflexões diversas sobre modos e usos que aniquilam o Homem em períodos distintos e circunstâncias diversas (Martins Coelho 2022: 83).

No solo se observa a nivel literario un interés por la identidad portuguesa, sino que podemos colegir al hilo de esta última información que esa preocupación tenía un reflejo y trasfondo político incardinado con el momento histórico y vital que estaba viviendo el escritor que, además, se muestra reacio a una decisión política de su país. En definitiva, de lo que se nos habla en esta segunda obra dramática es de cómo el poder ataca una imagen cultural en un momento histórico dado, para más tarde legitimarse a sí mismo en aras de esa imagen cultural que fuera atacada en el pasado. Es casi una contradicción *in terminis* que desde el punto de vista de la construcción dramática es muy enjundiosa, en parte porque se pueden detectar en esta contradicción dos elementos que Saramago hará aflorar en su obra siguiente: la ironía y el absurdo.

5. Un santo en el origen de su tercera obra: *La segunda vida de San Francisco de Assís*

El interés de Saramago tanto por la religión como por el desarrollo y detentación del poder por parte de diferentes esferas religiosas, en un intento de depurar lo más esencial de los mensajes y las figuras mismas de la religión cristiana —separándolas de las distintas instituciones que se han legitimado para transmitir su mensaje, estableciendo vínculos de poder que nada tienen que ver con lo que podríamos denominar el mensaje original—, es algo que recorre gran parte de su novelística, pero que, en cierto modo, comienza en su escritura para el teatro. Recordemos en este sentido que su obra *El Evangelio según Jesucristo* no sería escrita hasta 1990, tres años después de la pieza dramática sobre la que nos centramos en este apartado.

En el programa de mano del estreno de *La segunda vida de San Francisco de Assís*, nos relata la historia del origen de la toma de decisión que le llevó a escribir este texto:

Viajando el autor por Italia fue, en la ciudad de Asís, a visitar los lugares franciscanos y, después de subir las místicas alturas de las ermitas, bajó a admirar las artes de la iglesia inferior y de la iglesia

superior, hecho lo cual, deambulando, se topó con el mostrador de las quincallerías religiosas, especie de supermercado con imágenes del santo, miniaturas de la basílica, postales ilustradas, libros edificantes, madonas, crucifijos, rosarios, numerosos escapularios cuyo inventario no cabría aquí. Por detrás del mostrador, vistiendo el hábito, había franciscanos vendiendo. Como buen ateo, al autor lo escandalizan siempre las faltas de respeto a la religión (Saramago 2016: 270).

La impresión que este “insulto a San Francisco de Assís” (Postigo Aldeamil 2011: 171) generó en el autor, así como el argumento crítico de indignación que desarrolló a partir de ese momento hace que, años más tarde, el director del Novo Teatro de Lisboa le pidiera que ordenara todas esas ideas en torno a aquella vivencia, en una pieza teatral, que se estrenó en el año 1987. *La segunda vida de San Francisco de Assís* se convierte quizás en su obra más perfecta, aquella que ficcionaliza una hipótesis generada a partir del anacronismo histórico, en la que la orden franciscana, convertida ahora en una empresa que gestiona una riqueza enorme proveniente de succulentos negocios relacionados con la venta de ideología religiosa, recibe la llegada de un Francisco de Asís al que habían dado por muerto hacía muchos años. Se produce un conflicto de intereses entre los directivos de la empresa —el presidente de la compañía, Elías, y el director general, Pedro, que es el propio padre de Francisco— y el fundador y propietario moral de la misma, Francisco de Asís. En torno a la figura de este último chocan dos perspectivas de mundo: el capitalismo actual frente al idealismo de solidaridad humana del santo. Bien podría ser analizada esta dicotomía desde la óptica del propio autor en torno al humanismo planteado por Marx y Engels, que Saramago sintetiza a partir de una afirmación enunciada por ambos en su obra conjunta *La Sagrada Familia*: “Si el hombre es formado por las circunstancias, entonces hay que formar las circunstancias humanamente”; tanto sorprende al escritor esta sentencia, que llega a enfocarla para su comentario como un silogismo: “Porque si las circunstancias son inhumanas, ¡esas circunstancias van a formar el hombre y lo van a formar deshumanamente! ¡Está clarísimo! Es casi una demostración matemática” (Morales Alcúdia 2013; Morales Alcúdia 2022: 146).

Es este humanismo el que se inscribe ideológicamente en un grupo coral integrado por los distintos miembros del consejo de dirección de la empresa, y que plantea un debate dicotomizado entre el extremo de volver a los planteamientos iniciales de pobreza de la

orden franciscana y la continuidad de las circunstancias de riqueza generada a la que ha dado lugar dicha orden. Estamos ante una dinámica de construcción literaria a medio camino entre la hilaridad quijotesco-cervantina y la exposición pedagógica brechtiana de obras como *Santa Juana de los Mataderos*. Ambos ideales —el de pobreza y el de riqueza— se erigen como ideologías desde las que plantear las diferentes circunstancias que llevan a los personajes a tomar partido a lo largo de la acción por una u otra dinámica, en un mundo en el que la defensa racional de cada una de las posturas conlleva elementos argumentativos que desembocan en lo absurdo —como se puede observar en uno de los diálogos más enriquecedores del texto entre el presidente de la empresa y el santo—:

Francisco.- La compañía nació para ser pobre, y pobre debe volver a ser. No tengo otra aspiración.

Elías.- La compañía dispone de bienes, recibe legados, administra y hace rendir el dinero, invierte en sectores productivos. En esas condiciones, ¿crees que es posible empobrecer por capricho o voluntad? ¿No sabes que la riqueza tiene su propia lógica, si es que no existe una especie de fatalidad o necesidad orgánica que la hace crecer? (...)

Francisco.- (...) Distribuiremos todas las riquezas de la compañía.

Elías.- ¿Entre quienes?

Francisco.- Entre los pobres. ¿Entre quién más podría ser?

Elías.- Si entregamos todo cuanto tenemos, seríamos más pobres que los propios pobres. (...)

Francisco.- (...) Fui yo quien fundó la compañía, tengo autoridad sobre ella.

Elías.- Y yo fui elegido para las funciones que desempeño (...) Se acata la autoridad moral cuando no está en contradicción con la autoridad material y puede servir de caución a los intereses que la fundamentan. Discúlpame por usar un lenguaje al que tus oídos no están acostumbrados ciertamente. Te lo diré de otra manera: no quieres o no puedes comprender que lo que está en causa ahora son los intereses materiales de una entidad, digamos, todavía espiritual, pero no solo espiritual. No te salvas si no entiendes esto

(Saramago 2016: 298-300).

En esta respuesta última del personaje de Elías se encuentra la clave del conflicto planteado —autoridad moral / autoridad material— y la herramienta que el propio Elías sostiene, que hace que Francisco no pueda ganar el enfrentamiento: la limitación de un lenguaje

fabricado por el capitalismo, que introduce los conceptos con los que nombrar el mundo al mismo tiempo que los intereses y experiencia de mundo que pueden-deben ser analizados, asumidos y deseados; en definitiva, hacer que Francisco hable de *compañía* en lugar de hablar de *orden*, le otorga a Elías una insalvable superioridad en su discurso. Cuando al principio del parlamento Francisco comienza diciendo “la compañía nació para ser pobre”, ya ha perdido el relato por ausencia de toda lógica, dado que ninguna compañía en una sociedad de mercado nace para ser pobre. Eso —como venimos comentando— quedaría relegado al término *orden* religiosa.

6. Historia de Alemania como trasfondo de su cuarta obra: *In Nomine Dei*

El cuarto de sus encargos no viene ya de parte de una persona concreta, sino de una entidad, hecho por el cual lo denomina el autor como *encargo social*, según plantea en el fragmento informativo (con presencia de elementos acotacionales) previo al inicio de la obra:

(...) la sociedad pide al escritor o al pintor o al músico o a quien sea, Hazme esto y el músico, el pintor o el escritor decide lo hago o no lo hago. ¿Qué es lo que me ha pedido esta entidad? Esta entidad es la ciudad alemana de Münster (...) La ciudad ha sido fundada por Carlomagno hace mil doscientos años y ¿qué era lo que pretendía la ciudad? Conmemorar el hecho, ese evento, esa efeméride, esa fecha, con algo así importante. Y ocurrió”. De este último encargo, surge la obra *In Nomine Dei*, en el año 1993 (...) La acción transcurre en Münster (Alemania), entre mayo de 1532 y junio de 1535 (Saramago 2016: 396).

Dentro de la acción dramática presentada, Saramago traslada la historia de “cómo católicos y protestantes anduvieron despedazándose unos a otros en nombre del mismo Dios —*In Nomine Dei*— con el fin de alcanzar, en la eternidad, el mismo paraíso” (Saramago 2016: 393). Con este punto de partida en torno a un conflicto que en principio viene planteado como algo que pudiera parecer absurdo, se cuenta la tragedia del asedio que el obispo católico de dicha ciudad realizó contra los que fueran sus propios vecinos protestantes.

Saramago trae una técnica vinculada a la tragedia ática, utilizando para ello una clara división en bloques corales que, si bien no es ajena —como hemos venido viendo hasta ahora— al resto de su obra, sí es novedosa en esta, en cuanto a la designación de una

llamativa multitud de *coros* que irán apareciendo a lo largo de la trama; así deambulan por la misma: Coro de Eclesiásticos, Coro de Católicos, Coro de Radicales, Coro de Conservadores, Coro de Luteranos, Coro General, Coro de Mujeres, Coro de los Jueces de las Tribus de Israel, Coro Femenino, Coro Masculino, Coro —sin adjetivación alguna— o, simplemente, Voces. Esta estrategia denota la apuesta de Saramago por trasladar la imagen de la participación dialéctica de todo un pueblo en el que hay diferentes perspectivas, intereses, argumentos legitimadores y expresiones de dolor, para transmitir este “trágico capítulo de la larga, y por lo visto, irremediable historia de la intolerancia humana” (Saramago 2016: 393). Incluso dentro de los bloques bajo los que, en principio, encontraríamos elementos que constituirían una misma facción, se trasladan diferencias en torno a la ideología que la misma debe seguir; y esas diferencias se traducen en bloques de poder de carácter eminentemente patriarcal. Añade Saramago en la introducción al texto la siguiente reflexión:

Si los perros hubieran inventado un dios, ¿se pelearían por diferencias de opinión en cuanto al nombre que darle, si Perdiguero o Lobo de Alsacia? Y, en caso de estar de acuerdo en cuanto al apelativo, ¿andarían, generación tras generación, mordiéndose mutuamente por culpa de la forma de las orejas o del pelamen de la cola de su canino dios? (Saramago 2016: 395).

Con esta idea inicial, Saramago enfrenta a los seres humanos ante un espejo que bien puede ser considerado absurdo, bien puede ser considerado hipócrita o, quizás, ambas cosas a un mismo tiempo. Dado que lo que se traduce a través de la lectura de esta obra es que el nombre de Dios es utilizado por los seres humanos para alcanzar esferas de poder, de dominación sobre los demás seres humanos, incluso, como aquí se demuestra, cuando se está hablando de un mismo dios; o, más, cuando incluso nombrando a un mismo precepto de un mismo dios, siguen formándose bloques corales cargados de diferencias, porque cada dios es excusa e imagen de la ambición humana de poder. Así, la idea en torno a ese dios no significaría más que la argumentación racional con la que se intenta legitimar el poder en cada sociedad. De hecho, acercándonos al concepto foucaultiano de “*Analítica de la imaginación*, como poder positivo de transformar el tiempo lineal de la representación en espacio simultáneo de elementos virtuales” (Foucault 1968: 26), podemos intuir cómo para Saramago la idea de nombrar, el nombre mismo, es ya una forma de poder en tanto que los individuos o grupos que describen el mundo están legitimando,

en definitiva, a través de conceptos su propia esfera de poder en ese mundo descrito.

El éxito notable de esta pieza, en torno tanto a los numerosos montajes realizados, como a la difusión literaria alcanzada, sorprendió a Saramago, quien utilizó esta circunstancia para trasladar en más de una ocasión sus planteamientos acerca de múltiples facetas del hecho teatral mismo. Concretamente, en el primer tomo de sus *Cuadernos de Lanzarote* nos encontramos con disquisiciones que van de la pregunta en torno al interés comercial por un libro que contiene una obra dramática en vez de una novela⁵; hasta expresar, muchas páginas más tarde —lo cual implica que en torno a esta pieza en concreto se agrupaban muchas de sus cuitas dramáticas—, con cierta vehemencia, su enfado ante un crítico que ha cuestionado su propia labor como dramaturgo⁶.

7. El mito de don Juan desde la óptica de Saramago

El último de sus encargos es quizás el más profesionalizado de todos, porque supone un plano más complejo a nivel empresarial, dado que implica una exploración y reelaboración dramática de un mito clásico de la literatura, tratado en diferentes épocas y países: don Juan. En este sentido, si bien esta circunstancia le otorgaba al escritor portugués una acción casi elaborada y unos personajes tipo, suponía

⁵ Llegó un ejemplar de la segunda edición de *In Nomine Dei*. Cinco mil ejemplares más que se van a juntar a los diez mil de la edición inicial. Pregunta: ¿qué pasa para que una obra de teatro atraiga a tanta gente? ¿No es apenas la novela lo que interesa a los lectores? ¿Tendrá esto que ver, tan sólo, con la simple fidelidad de quien se habituó a leerme? ¿O será que, en este tiempo de violencia y frivolidad las «cuestiones grandes» continúan royendo el alma, o el espíritu, o la inteligencia («machacar el juicio») es una expresión con mucha más fuerza de aquellos que no quieren conformarse? (Saramago 2003: 36).

⁶ “Un crítico brasileño, Alberto Guzik, escribiendo sobre *In Nomine Dei*, dice que yo, siendo, como novelista, «notable, único», no parecezco tener noción de las exigencias específicas del teatro y que, para llevar a escena una pieza como ésta, sería necesario el talento de un Peter Brook. Antes, para expresar de la manera más viva sus dudas sobre la especificidad teatral de la obra, había dicho que recuerda más la estructura de un libreto de ópera y que es más un poema dramático que teatro... La confusión es manifiesta. Si *In Nomine Dei* no es teatro, ni Peter Brook la salvaría y, ciertamente menos aún (con el debido respeto) los brasileños Antunes Filho y Gabriel Villela, uno «sintético», otro «barroco», como sugirió y clasificó el crítico. Lo que Alberto Guzik no dijo es que la posibilidad de representación de mi pieza depende menos de encontrar un director genial que de, simplemente, encontrar los actores capaces de enfrentar un texto con la densidad conceptual de éste” (Saramago 2003: 113-114).

por otro lado un reto mayúsculo para el hallazgo de una originalidad que —como hemos venido viendo durante el recorrido realizado en estas páginas—, a lo largo de su vida como escritor dramático, había sido siempre el motor de decisión que le impulsara a la aceptación de los distintos proyectos. El propio Saramago nos expone el conflicto interno que estas circunstancias le causaron en tanto que obra que surgía como

fundamento dramático al libreto de una ópera de Azio Corghi a la que le pusimos, él y yo, el título de *Don Giovanni o El disoluto absuelto* (...) Comencé argumentando que sobre las artes de don Giovanni todo había sido dicho, que no merecía la pena repetir lo que otros ya habían hecho mejor, que cualquier cosa que escribiese sería lo mismo que llover sobre mojado, etcétera (...) Azio Corghi insistió, insistió, y entonces, como causa perdida, atraído por el desafío pero al mismo tiempo intimidado por la responsabilidad de la empresa, le dije que si se me ocurría una buena idea, una buena idea, lo intentaría. Pasó el tiempo, meses, Azio preguntaba y, finalmente, la idea surgió (Saramago 2016: 561).

La *idea* a la que se refiere centra la obra —como se indica desde el mismo título— en la *absolución* de Don Giovanni, en vez de en su condena eterna, obedeciendo a lo que el propio Saramago sigue comentando en el texto aludido anteriormente:

(...) siempre pensé que don Giovanni no podía ser tan malo como lo estaban pintando desde Tirso de Molina, ni doña Ana ni doña Elvira tan inocentes criaturas, por no hablar del comendador, puro retrato de una honra social ofendida (...) (Saramago 2016: 561).

En la versión del autor portugués, Don Giovanni no muestra en ningún caso arrepentimiento por las ofensas realizadas, ni le teme a la figura fantasmal del comendador, a quien se le ridiculiza en su banal gestión del agravio de honor. Encontraremos a mujeres que vienen ellas mismas a acusar y a hacer dolo a don Giovanni, ridiculizándolo también en torno al escudo de seducción adquirido como consecuencia de su falta de virilidad. Y será finalmente otra mujer, Zerlina —a quien su marido, Masseto, intenta impedir infructuosamente que se acerque a Giovanni—, quien seducirá al seductor, hasta quitarle el *don* de su nombre, para transformarlo en un hombre, alejándolo así de su propio mito:

Zerlina.- No he venido para reírme de ti. He venido porque habías sido humillado, he venido porque estabas solo, he venido porque don Giovanni de repente se había convertido en un pobre hombre

al que le habían robado la vida y en cuyo corazón no restaría nada más que la amargura de haber tenido y ya no tener.

Don Giovanni.- Ya has visto a ese hombre, ahora puedes irte. Don Giovanni está tan muerto como don Octavio.

Zerlina.- No me iré.

Don Giovanni.- ¿Qué quieres que haga contigo?

Zerlina.- Ha llegado el tiempo de que yo te conozca a ti y tú me conozcas a mí.

Don Giovanni.- ¿Y Masseto?

Zerlina.- No amo a Masseto, te amo a ti.

Don Giovanni.- Me tiemblan las manos. Este no es don Giovanni.

Zerlina.- Este es Giovanni, simplemente. Ven. *(Salen abrazados. La estatua del comendador cae deshecha en pedazos)*

(Saramago 2016: 616-617).

La pérdida del escudo que la sociedad impone a través del nombre, el *don*, supone así el comienzo de una vida nueva para Giovanni, la vida del hombre, del ser humano, frente al mito. En definitiva, es la liberación misma de la pesada losa con la que la imagen cultural a través de la literatura había condenado a este personaje que, con la obra de Saramago, queda, como vemos, redimido.

8. Conclusiones

Como hemos podido observar a lo largo de estas páginas, todas las obras expuestas desarrollan de manera más o menos directa una efectiva situación histórica. Dos de ellas ambientadas en el siglo XVI —una en Portugal y otra en Alemania—, otra en el tercer cuarto del siglo XX, y dos más que resultan atemporales en cuanto a la revisión de sus personajes, si bien uno es real y procede del siglo XIII y otro es un producto cultural procedente del XVII y extraído de la recuperación que del mismo hace Mozart en el siglo XVIII. En todas ellas, la historia oficial está sometida a revisión desde lo cotidiano, enarbolando así la idea de que la historia la construye —e incluso la demanda— el conjunto de seres humanos que pueblan las distintas sociedades. Esto le lleva a revisar los propios personajes históricos a los que quitará siempre el aura tanto cultural como histórica que pueda separarlos de la cotidianidad de los acontecimientos experimentados por el pueblo.

Si entendemos el término *razón* en torno a las cinco primeras acepciones que del mismo nos otorga el Diccionario de la Real

Academia Española de la Lengua: 1. Facultad de discurrir. 2. Acto de discurrir el entendimiento. 3. Palabras o frases con que se expresa el discurso. 4. Argumento o demostración que se aduce en apoyo de algo. 5. Motivo. Y el término *poder* en torno a su primera acepción en el citado diccionario: 1. Tener expedita la facultad o potencia de hacer algo (RAE 2021); o bien como “vehículo mediante el cual se activa a la gente para que se conduzca de determinada manera” (Vander Zandem 1986: 475; Morales Alcúdia 2022: 140). Y si combinamos a su vez las nociones de ambos términos para aclarar el punto de partida inicial o campo desde el que nos hemos acercado al teatro de José Saramago, encontramos dos sintagmas que jugarán un papel primordial en cuanto a la construcción dramática del autor.

Así podemos hablar de *razón de poder*, concebida en torno al marco configurativo de la situación inicial de sus obras y las relaciones interpersonales de sus caracteres; en tanto que podemos hablar también de *poder de la razón*, concebido en torno al discurso ético relacionado con la justicia como un bien posible que preexiste a cualquier tipo de configuración social y, en cualquier momento determinado, de su historia. Ambos conjugados se convertirán en dos fórmulas de construcción dramática a partir de las cuales establecer un modo de acercamiento al ser humano, entendido desde un discurso crítico orientado hacia una perspectiva antropológica universal y siempre teniendo en cuenta que, tal y como Saramago plantea —siguiendo los parámetros del análisis sociológico literario impulsado desde la Universidad de Granada por el profesor Juan Carlos Rodríguez—, “la literatura puede vivir incluso de una forma conflictiva con la ideología. Lo que no puede es vivir fuera de la ideología” (Reis 2018: 74).

Podemos situar así la *razón de poder* en: un periódico que responde a un coronel en la sombra y un equipo editorial obligado a autocensurarse; un escritor al que se le intenta imponer cómo debe contar la historia de su libro; un santo sometido a las leyes del capitalismo; un pueblo sometido por parte de un poderoso y cuyos poderosos internos aún dentro de ese sometimiento actúan a un mismo tiempo sometiendo de manera patriarcal a las mujeres; o un seductor venido a menos sometido al peso cultural de su propio nombre y que somete a su vez a quien se cruza en el camino que dicta la acción que debe realizar su mito. Y desde aquí podremos entender con Foucault que

El poder tiene que ser analizado como algo que circula, o más bien, como algo que no funciona sino en cadena. No está nunca

localizado aquí o allí, no está nunca en las manos de algunos, no es un atributo como la riqueza o un bien. El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular. Y en sus redes no sólo circulan los individuos, sino que además están siempre en situación de sufrir o de ejercitar ese poder, no son nunca el blanco inerte o consiente del poder ni son siempre los elementos de conexión. En otros términos, el poder transita transversalmente, no está quieto en los individuos (Foucault 1984: 144).

Desde esta perspectiva, es interesante destacar cómo en el teatro de Saramago los sometidos someten a su vez, entendiendo el poder como una impostura de los seres humanos para dominarse a sí mismos de forma absurda. Un sentimiento que, aplicado a las modernas democracias occidentales, le llevó a expresar en una entrevista, con motivo de la publicación de su novela *Ensayo sobre la lucidez*, una afirmación tan contundente como que “vivimos en una burbuja democrática” en la que los ciudadanos tienen la facultad de “cambiar el gobierno, pero no el poder” (Redacción El Universo 2004), del cual se hace eco Darío Villanueva al utilizar el concepto *posdemocracia*⁷ —extraído del sociólogo y politólogo inglés Colin Crouch— como una herramienta imprescindible con la que analizar la literatura saramaguiana.

Toda vez que se contempla el poder desde la distancia y con perspectiva crítica y racional; toda vez que el poder pasa de someter a la razón a ser sometido por esta, se produce un efecto de resituación dentro del entorno, a modo de balanza histórica cuyo motor efectivo

⁷ “Una sociedad posdemocrática sería aquella que parece mantener las instituciones que la acreditarían como tal si no fuera porque cada vez las está convirtiendo más en puras carcasas vacías. Se mantienen los tres poderes del Estado, pero cada vez más se deturpa la independencia entre ellos (...) sigue habiendo elecciones, pero los procesos que conducen a ellas son objeto de todo tipo de manipulaciones desde dentro y desde fuera del país (...) Se mantiene abierto el parlamento, pero si no es manejable por el ejecutivo se inventa otra cámara paralela (...) Teóricamente existe libertad de expresión, pero la corrección política ejercida desde la sociedad civil y secundada desde instancias de gobierno aplica el principio de la “tolerancia represiva” formulada por Herbert Marcuse (...) y ejecuta esa nueva forma de los autos de fe inquisitoriales que son los procesos no reglados de la llamada *cancelación* (...) y se destruye el principio de veracidad en la comunicación y el debate político mediante las múltiples formas de posverdad que los medios tradicionales y, sobre todo, las redes sociales contribuyen a difundir ecuménicamente contando para ello con la complicidad de los propios ciudadanos, felices de ser engañados, convencidos de que la verdad está ya en los hechos alternativos y comprensivos ante las otras artimañas del *Trumpspeak*” (Villanueva 2022: 106-107).

fuese ese *poder de la razón*, que, de nuevo mirando hacia Foucault, podemos intuir como un papel determinado del intelectual en la sociedad, de manera que

El papel del intelectual no es el de situarse «un poco en avance o un poco al margen» para decir la muda verdad de todos; es ante todo luchar contra las formas de poder allí donde éste es a la vez el objeto y el instrumento: en el orden del «saber», de la «verdad», de la «conciencia», del «discurso» (Foucault 1980: 79).

Y así, podemos detectar dicho *poder de la razón* en: el libre ejercicio del periodismo como forma transparente y objetiva de información acerca de lo que sucede; un escritor que se refugia en el sabio criterio del editor para publicar una obra universal; un santo que confía en su propia acción ejemplar para desarmar la lógica de las leyes del capitalismo; unas mujeres que se enfrentan dialécticamente al dictado del poder de los hombres; una mujer que desarma y libera de su propia agonía de seducción al seductor con un discurso de amor y compañerismo.

Hemos pretendido demostrar a lo largo de estas páginas cómo *razón y poder*, convertidos ambos en una articulación dialéctica de conceptos, le sirven a Saramago como engranaje que haga funcionar el motor de explosión teatral que da lugar al conflicto dramático y al desarrollo de la acción. Y cómo es a un mismo tiempo la articulación dialéctica que genera este choque de conceptos el método de conocimiento social y del ser humano, el único método que, en definitiva, permite establecer un distanciamiento de la realidad más inmediata, para conocer, precisamente, esa realidad más inmediata a uno mismo que, por ambientar día a día nuestra propia experiencia, puede llegar a pasar desapercibida.

9. Bibliografía

Foucault, Michel (1980): *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta.

Foucault, Michel (1968): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las Ciencias Humanas*, [Traducción de Elsa Cecilia Frost], Madrid, Buenos Aires, SXXI.

Luna Elizalde, María (2013): *Democracia y formación ciudadana. Una aproximación al pensamiento político-educativo de José Saramago*. Disponible en

<http://132.248.9.195/ptd2013/noviembre/0705817/0705817.pdf>
f [Último acceso: 24/3/2023].

Martins Coelho, Leonor (2022): “Desconcerto do mundo: *Que farei com este livro?* de José Saramago – contrariedades, dissonâncias e utopia”, en Carvalho, Beatriz & Lopes d’El Rei, Priscilla (eds.) (2022), *O nobel português. Reflexões sobre a obra de José Saramago*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 79-91.

Méndez Moya, Adelardo (2020): “El teatro de José Saramago”. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=WuJCQAqy_MA [Último acceso: 24/3/2023].

Morales Alcúdia, Joan (2022): “El poder y la compasión en la obra de José Saramago”, en Carvalho, Beatriz & Lopes d’El Rei, Priscilla (eds.) (2022), *O nobel português. Reflexões sobre a obra de José Saramago*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 139-147.

Morales Alcúdia, Joan (2013): *Saramago por José Saramago*, Córdoba, Ediciones El Páramo.

Postigo Aldeamil, María Josefa (2011): “El teatro de José Saramago por él mismo”, *Revista de Filología Románica*, n. 28, 169-183.

DRAE (2021): *Diccionario de la Lengua Española*. Disponible en <https://dle.rae.es/diccionario> [Último acceso: 24/3/2023].

REDACCIÓN (2004): “Saramago dice: ‘podemos cambiar el gobierno, pero no el poder’”. *El Universo*. Disponible en <https://www.eluniverso.com/2004/04/26/0001/261/E0CF7ED2B74D4D3EBBF8C597F7317137.html/> [Último acceso: 24/3/2023].

Saramago, José (1999): “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”, *Discursos de Estocolmo*, Lisboa, Caminho.

Saramago, José (2003): *Cuadernos de Lanzarote I (1993-1994)*, Barcelona, Alfaguara.

Saramago, José (2016): *¿Qué haréis con este libro? Teatro completo*, Barcelona, Alfaguara.

Reis, Carlos (2018): *Diálogos con José Saramago*, Madrid, La umbría y la solana.

- Vander Zandem, James W. (1986): *Manual de psicología social*, Barcelona, Paidós.
- Villanueva, Darío (2022): "Saramago, entre utopía y distopía (metafísica)", *Revista de Estudios Literarios*, n. 12, pp. 89-115. <https://doi.org/10.14195/2183-847X12410.14195/2183-847X124>

