# CONTINUIDAD Y RUPTURA

## EN LA LITERATURA DRAMÁTICA PORTUGUESA

**[José Oliveira Barata]**

Desde Garret la debilidad tan publicada de la dramaturgia nacional tiene preocupados a los que se encuentran más próximos al fenómeno teatral. [1]

Limitándonos exclusivamente, a nuestra más reciente producción, desde luego nos damos cuenta de como las principales compañías de teatro mantienen, ante la producción dramática nacional, una prudente distancia que encierra, por regla general, un juicio poco positivo sobre las posibilidades de la eficacia en escena de esos mismos textos.

Se encuentran, ciertamente, buenas y fundadas razones para esta actitud de desconfianza frente al teatro «anémico», que a pesar de existir como literatura —casi siempre editado en pequeñas tiradas— no consigue persuadir a los creadores de espectáculos que, prioritariamente, eligen para sus repertorios textos dramáticos no portugueses. [2]

Teniendo presente nuestra más reciente dramaturgia, se hace difícil trazar una clara línea evolutiva.

Considerando el arco cronológico que abarca el final del siglo XIX hasta el importante período entre y post guerras, sólo con esfuerzo se detectará, entre nombres y obras de desigual valor, la persistencia de la continuidad y la marca de la ruptura innovadora.

Aunque sepamos que los juicios sobre la producción dramática portuguesa son, en la mayoría de los casos, catastróficos, habrá que aceptar que, sin minimizar los reflejos de las dramaturgias europeas, para merecernos, sobre la producción exclusivamente nacional, no encontraremos grandes razones de queja o justificados lamentos.

Nadie cuestionará que, dentro de la variada e irregular producción, es posible encontrar una línea dramática secuencial que, en ciertos momentos llega, inclusive, a codearse con el resplandeciente vigor de nuestra mejor narrativa y poesía.

En efecto, junto al entusiasmo neorromántico por el teatro histórico, ya iniciado a finales del siglo XIX, divisamos fácilmente la persistencia y la cohabitación de líneas estéticas que, por el sinuoso recorrido que trazan en el mapa de nuestra historia dramática, no siempre son valoradas como expresión paradigmática del pulso de una dramaturgia nacional.

La desigualdad cualitativa que forzosamente hay que establecer, no puede ocultar la importancia de dramaturgias como la de João da Câmara, oscilante entre naturalismo y simbolismo, o —menos estudiado— el psicologismo moralizante de Victoriano Braga, particularmente productivo en los años veinte de comienzos de siglo.

No obstante, la confirmación de que el primer cuarto de siglo no es un pantano dramático se comprueba con la aparición de expresionistas como Alfredo Cortez, o también del pre-existencialista Raúl Brandão que, en su breve pero elocuente trayecto dramático, nos ofrece una visión que podríamos llamar el caos de nuestra modernidad, y a quien en síntesis armoniosa, tendremos que asociar al simbolismo poético teatral de Antonio Patrício.

Hilos de un tejido que hay que juntar para comprender mejor como todas las experiencias estéticas, en todos los dominios, acabaron por no confinarse a meros contornos periodológicos. Las encontraremos por el contrario, prolon-

1 Para el período que aquí mas nos interesa véase las críticas dispersas de Jorge de Sena (ahora reunidas en un volumen único). Allí se pueden detectar las principales críticas a la reticencia de la escena portuguesa ante los originales portugueses, desde el segundo espectáculo essencialista (1947) a las preocupaciones en torno a un teatro popular (1970). Cf. Jorge de Sena, *Do teatro en Portugal (Del teatro en Portugal).* Lisboa, Ediciones 70,1988.

2 Particularmente sugerentes son las *Inquéritos e balanços (Encuestas y balances)* realizados por alguna de nuestras más regulares revistas literarias. Cf. «*Inquérito sobre a literatura teatral nos últimos cinco anos (Encuesta sobre la literatura teatral en los últimos cinco años)*». In: Coloquio/Letras, Lisboa,46 (1978), pp. 52-56.

gadas hasta los años treinta y cuarenta, sobre todo cuando las experiencias de Régio y Almada, aún reflejando la crisis europea que la escritura dramática atravesaba, surgen como un marco de referencia obligatoria para comprender mejor como ciertas formas de nuestra más reciente producción dramática, establecen con esa importante herencia evidentes relaciones, a pesar de pretender distanciarse de ellas.

Sea a nivel teórico o a nivel de la *praxis* teatral, Régio nos legó los más lúcidos testimonios sobre una «posible» estética para un moderno teatro portugués. [3]

Las preocupaciones filosóficas y morales, fácilmente reconocibles en el teatro de Régio, se diluyen, no obstante, en una poeticidad formal que lo aproxima a la producción europea (de Montherland a Lorca, de Paul Claudel a Yeats o Hoffmanstahle) pero nunca alejado decisivamente de las convenciones realistas. [4]

Por todo esto, Régio es asumido, críticamente, como punto de referencia obligatorio. No porque se nos muestre como decidido «subversor» de los cánones dramáticos heredados por la tradición sino, porque en él, y en la producción que de él emana, se concentran las líneas orientadoras que vendrán a conformar, por mucho tiempo, nuestra mejor producción dramática.

Por el alegorismo poético-simbólico postsimbolista con que motiva de nuevo al drama histórico finisecular, por el denso realismo-naturalismo con el que teje algunos de sus personajes, claramente asumidos como intérpretes de poetizados debates metafísicos —comprobando como la temática religiosa era apreciada por los «presencistas»—, o también por la deliberada ruptura con los modelos del teatro realista que el gusto burgués consagrara y que ahora sufrían los asaltos de tímida e innovadoras «experiencias», el papel de Régio, como modelo influyente para todos los que aparecieron después de él, es indiscutible.

El trayecto de Régio, sólidamente apoyado por una constante (y muy actual) reflexión teórica, no podía llegar a los límites del absurdo y de la paradoja que los escenarios europeos ya exhibían.

La gran e importante tarea teórico-práctica a la que Régio se dedicó debe apreciarse, a nuestro entender, por los puentes que establece con el pasado dramático e instituye, como perspectiva a desarrollar, con el futuro.

Es posible encontrar una línea dramática secuencial que, en ciertos momentos llega, inclusive, a codearse con el resplandeciente vigor de nuestra mejor narrativa y poesía.

Almada, que en *Deseja-se Mulher (Se desea Mujer)* veía su «mejor ejemplo» como «despojamiento de la necesidad en escena» [5] defendiendo el teatro como «escaparate de todas las artes» y alejándose del «modo literario» para privilegiar el visual si, por un lado, aparecía como contrapunto a la bordada dramaturgia a la que tan cáusticamente atacara en el Manifesto Anti-Dantas, por otro, la vehemencia y la extravagancia de su experimentalismo proponía una ruptura demasiado violenta con el legado de la tradición, hecho que no todos estarían dispuestos a seguir.

Pese a las significativas excepciones de Régio, Almada, Redol, o Romeo Correia, de el *Orfeo* al Neorrealismo, pasando por la *Presença (Presencia),* una vez más la confrontación entre el género dramático —que Régio tan anticipadamente expuso— lo poético y lo narrativo se saldaba por una evidente subordinación de primero, a lo que no era ajeno la herencia literaria que durante mucho tiempo dominó la definición de lo dramático.

Los hombres y las tendencias dramáticas y estéticas que, cada uno a su modo representa muestran, en el sinuoso laberinto estético-ideológico de inicios de siglo, la vehemencia que siempre acompañó la discusión sobre la esencia y la determinación del fenómeno del espectáculo.

En un tiempo en que el arte se enfrentaba con nuevas y diversas realidades, cada «escuela» intentaba encontrar respuestas que, en la mayoría de los casos, no quedaron sólo como caprichosas teorizaciones. No obstante, como sobradamente podemos comprobar, no siempre la osadía teórica acompañó a la ejecución práctica.

Incluso un movimiento como el Neorrealismo, cuya intervención literaria, fundada en presunciones filosóficas —que apuntaban a una «transformación revolucionaria del mundo»— no consiguió encontrar en el «teatro» el deseado instrumento para esa «transformación» quedándose la escasa producción dramática neorrealista en un mero (y tímido) proyecto literario sin comprobada eficacia escénica.

Se diría —con absoluta propiedad— que algunos de los autores neorrealistas se encontraban en el *índex,* no solo en cuanto a escritores sino también en cuanto a ciudadanos de reconocida intervención cívica.

Otras razones más, fácilmente detectables cuando se analiza la producción programática del neorrealismo, nos

3 Cf. José Régio, *Vista sobre o Teatro (Vista sobre el Teatro).* In: *Tres ensaios sobre Arte (Tres ensayos sobre Arte)* Porto, Brasilia Editora, 1980, 2º, pp. 103-170; tb. *Nota preambular.* In: *El-Rei Sebastião (El Rey Sebastián)* Porto, Brasilia Editora, 1978,2º,pp. IX-XV. como bien señala Jorge de Sena el cuidado «pedagógico» de Régio se traduce no sólo en la precisa clasificación escogida para su propia producción, sino también en la vertiente «teórica», legándonos algunas de las más importantes páginas de estética teatral que se han escrito en nuestro país. Cf. Jorge de Sena. *Algumas notas sobre o teatro de José Régio (Algunas notas sobre el teatro de José Régio).* Inicialmente publicado en In Memoriam (1970), en el primer aniversario de la muerte de Régio aparece, más tarde incluido en Régio, Casais, a *«presença» e outros afines* —Régio, Casais, «la presencia» y otros afines— Porto, 1977. Ahora, en: Do Teatro em Portugal. Lisboa, Ediciones 70, 1988, pp.322.

4 Cf. Jorge de Sena, art. cit., p.391-320.

5 José de Almada Negreiros, *Obras Completas.* Teatro. Lisboa, Editorial Estampa, 1971, p.14.

demuestran que el teatro no fue el género escogido por los neorrealistas como frente en la lucha cultural.

Personalidades como Luiz Francisco Rebello —cuya importancia en el panorama del teatro portugués se reparte en múltiples dominios (dramaturgo, traductor e historiador)—, parecen, inclusive, dudosas a la hora de declarar su filiación con las valoraciones estético-filosóficas que en otros terrenos de la creación, se afirmaban con indiscutible vigor

El teatro no fue el género escogido por los neorrealistas como frente en la lucha cultural.

No sorprende pues, que en 1961, Luiz Francisco Rebello, teóricamente, hable de teatro de significación realista, prefiriendo esta formulación a la de teatro realista, pues ve el teatro como creación que «no se apegue a un determinado método de aproximación de lo real —lo que fatalmente conduciría a una visión unilateral de éste—, pero si un teatro que haga de la realidad objeto de investigación: la realidad que, aquí y ahora, estamos asumiendo en la angustia y en la esperanza, nuestra realidad existencial». [6]

Sabemos que no se podía ser muy explícito en lo que se escribía. A pesar de ello, hasta los que, como Redol, intentaron la adecuación de las valoraciones estético-filosóficas al teatro, no consiguieron en esa materia, la proyección de calidad y el rasgo de eficacia que obtuvieron en otros ámbitos, especialmente en la narrativa.

Al mismo tiempo, los que más de cerca acompañaban la regular producción dramática portuguesa, no dudaban en dar testimonio de las muchas vicisitudes por las que pasaba el enclaustrado renacimiento del teatro portugués.

A esta visión de conjunto, tímidamente optimista (¡siempre la obsesiva idea de un «resurgimiento de nuestra literatura teatral»!), le siguieron los juicios sobre los principales nombres.

Se llegaba, por esto, a comprender muy claramente que, en el caso del Neorrealismo, tanto Redol como Romeu Correia intentaban «con una obra de inexperta textura, la aproximación del teatro a la corriente del neorrealismo, limitada en él exclusivamente a estas obras», hecho que redundaba «en el absoluto desequilibrio con una vasta y profunda estabilización y penetración en la poesía y en la novela». [7]

La llegada tardía del Neorrealismo al teatro (la principal producción coincide con los años cincuenta) [8] fue pues, consecuencia de múltiples factores: algunos ajenos (pero determinantes) al mundo de las letras y de las artes, junto con una confesada identificación teórica que, después del comienzo, parecían limitar el éxito de la iniciativa.

Al mismo tiempo, y un poco por todo el país, nacían pequeños grupos de teatro, en torno a los cuales se congregaban jóvenes actores, escritores y directores que parecían querer prolongar las pioneras experiencias del *Teatro Estudio de Salitre*. [9]

Como fácilmente puede comprobarse, este fue un nuevo y decisivo paso para ensayar lo que hasta entonces circulaba, dispersamente, en cuanto a dramáticas puntuales, diluidas en la creciente importancia de la lírica y de la narrativa.

Esta nueva postura, que inclusive, lleva a que, progresivamente, se preste mayor atención a la preparación de los actores y profesionales del teatro, pone en contacto a nuestros más jóvenes dramaturgos con el ejemplo, escénicamente proyectado, de los autores más representados en los escenarios europeos.

Simultáneamente, se abrían a caminos estéticos innovadores que, rompían definitivamente con el realismo y el naturalismo hasta entonces dominantes.

Descontando el entusiasmo militante que se tenía que ostentar en presencia de «las instituciones (...) que a veces hablan al público», queda a pesar de ello la idea que corresponde a los hechos que hoy, más fríamente, podemos analizar sobre el desarrollo global y armonioso de nuestra vida teatral.

La línea trazada por el simbolismo poético de Régio, o por el experimentalismo de Almada, aunque fácilmente detectables, sobre todo en el valor referencial que los dos autores tienen para la historia del teatro portugués, no se desarrolló de forma continuada. En esto influyeron mucho los condicionamientos de la vida política y cultural portuguesas, entre 1926 y 1946, que destruyeron lo mejor de la creación artística portuguesa.

A pesar de todas estas limitaciones, nacía una nueva dramaturgia portuguesa representada por varios nombres, a cuya persistencia en la lucha cívica se añadía el deseo manifiesto de sintonizar con los nuevos vientos estéticos que recorrían las demás capitales europeas y, en especial, París, refugio político y cultural de la intelectualidad portuguesa. Entre muchos nombres que fácilmente se podrían señalar, surge desde luego Bernardo Santareno, el mismo que en el *Llamamiento* que redactó para introducir una pequeña

6 Luiz Francisco Rebello, *Por um teatro de significacão realista (Por un teatro de significación realista)* In: Jornal de Letras e Artes, Lisboa, 1961, n.º 6, p. 7.

7 Mário Vilaça, ant. cit., p. 145.

8 Redol publica, en 1946, Maria Emilia, en 1958, *Forja (Fragua)* y en 1967, *O Destino Morreu De-repente (El Destino Murió De repente)* El itinerario dramático neorrealista puede junto con la singular trayectoria de uno de sus más fecundos escritores de teatro: Romeu Correia. Cf. Alexandre M. Flores, Romeu Correia. *O Homem e O Escritor. (Romeu Correia, el Hombre y el Escritor)* Almada, Câmara Municipal Almada, 1987.

9 Junto con esta experiencia de Lisboa, particular importancia asume António Pedro que, primero con el *Patio das Comédias (Patio de las Comedias),* y después con el *Teatro Experimental do Porto (Teatro Experimental de Oporto),* inició la divulgación, sobre todo a partir de 1953, de los textos fundamentales de la más reciente dramaturgia europea. Cf. Luiz Francisco Rebello, *Retrato incompleto de um homem de teatro completo (Retrato incompleto de un hombre de teatro completo).* In: Antonio Pedro, Teatro Completo. Lisboa, INCM/Biblioteca Nacional, 1981, pp. 9-38.

antología del Novísimo Teatro Português (que incluía originales de Artur Portela Filho, Augusto Sobral, Fiama Hasse Pais Brandão, José Estêvão Sasportes y Maria Teresa Horta) reafirmaba la esperanza en una dramaturgia que fuese un «testimonio interesado». [10]

En una prueba elocuente de que se estaba al borde de los nuevos tiempos Santareno se dirigía, preferentemente, a los mas novatos, sin olvidar la otra realidad teatral portuguesa —la protección a cierto teatro «ligero»— que se mostraba más contrario al «compromiso». [11]

Los condicionamientos de la vida política y cultural portuguesas, entre 1926 y 1946, destruyeron lo mejor de la creación artística portuguesa.

Pero los vivos teatralmente convivían con un poder que jugaba con ellos al juego del gato y el ratón... cuando de censura se trataba. No ignorando esta realidad, Santareno no olvidó, en este *Llamamiento* la apelación al buen sentido de los censores y a la benevolencia de la crítica. [12]

Los datos de que disponemos nos muestran, desgraciadamente, que los deseos formulados no encontraron reciprocidad por parte de quien decidía. [13]

El apoyo de las autoridades directamente responsables de la política cultural en el país era nulo. Entre el teatro para vivos y el teatro digestivo —comercialmente administrado por grandes emporios teatrales— este último ganaba y era más tolerado (¡a pesar de que también tuviese que rendir cuentas a la censura!).

Indiscutiblemente, se asistía a un vivo y estimulante interés de nuestros escritores por la producción dramática.

Algunos de ellos, con la clara percepción de que los tiempos no daban para muchas esperanzas, suscribirían las desencantadas palabras de Artur Portela Filho:

«(...) Si la situación del teatro en Portugal no evoluciona, creo que me quedaré por aquí en esta materia. Como se quedó, allí, temprano, Almada, y como ya se va a quedar, Cardoso Pires. Nos restan los fascículos de Luiz Francisco Rebello y los oscuros cantantes de Santareno». [14]

En efecto, por diferentes razones, de los innumerables nombres que se podrían mencionar, fueron muchos los que cedieron a otras tentaciones literarias, habiendo entrado en la aventura dramática como un *intermezzo* sin continuidad.

No sorprende entonces, que en 1962, casi diez años después del inicio de la carrera de Luiz Francisco Rebello —cinco después del estreno teatral de Santareno con *A Promessa (La Promesa),* pasados dos cortos años del éxito que representó *O Render dos Heróis (la entrega de los Héroes)* de José Cardoso Pires, [15] e inmediatamente después de la publicación de *Felizmente Há Luar (Felizmente hay lugar)* de Sttau Monteiro—, Mário Vilaça, en un gesto de balance, indague —quién es quién— en la dispersa producción teatral que heredamos de la *Presença* hasta el post-Neorrealismo. [16]

Independientemente de la indiscutible importancia que asumen las producciones de Luiz Francisco Rebello, Sttau Monteiro y Bernardo Santareno, el teatro portugués de la post-guerra no puede ser reducido a estos nombres; y mucho menos, a su exclusiva producción escrita. Tanto en Luiz Francisco Rebello como en Sttau Monteiro, es visible la sintonía con modelos dramatúrgicos extranjeros, asimilados en momentos distintos. La producción de Sttau Monteiro —traductor de varias piezas del neorrealismo americano e inglés— va sintonizando con otros paradigmas de los que se oye hablar cada vez más en Europa. No puede sorprender que una pieza como *Guerra Santa* —demoledor (¡y panfletario!) libelo acusador contra el militarismo y su desarrollo y desenvolvimiento en la guerra colonial— o *A Estatua,* tenga evidentes puntos de contacto con el *Canto de Espantlho Lusitano* (El canto del fantoche Lusitano) de Peter Weiss (de quien circulaban los escritos sobre Teatro Político en versión brasileña) que en ese momento se representaba en muchos escenarios europeos. Publicada en 1961, y hasta

10 Bernardo Santareno, In: Novíssimo Teatro Português. Reunido por Ilídio Ribeiro. Lisboa. edição dos Autores, s.d., pp. 6-7: «Lo que quiero decir es que por más vueltas y revueltas que le den, un nuevo dramaturgo, de este tiempo, no puede dejar de reflejar, en sus escritos, en sus creaciones, estas realidades del hombre —las del hombre solo y las del hombre solidario—. Y como a pesar de todo, somos Europa, las realidades de ésta son también las nuestras: vestidas a nuestra manera, con nuestros colores, con el ritmo propio de nuestras reacciones y la urgencia de nuestros problemas específicos. Por esto, el teatro portugués no puede dejar, de recorrer, uno de estos dos caminos: Por eso mismo, no podrá ser otra cosa que no sea denuncia en primer lugar, y después, esperanza político-social (o religiosa) o la contemplación desesperada del absurdo».

11 Bernardo Santareno, In: Novíssimo Teatro Português, cit., p. 7: «está claro que se representa en los escenarios portugueses, además otra forma de teatro: aquel que podríamos llamar teatro satisfecho, digestivo y granuja, algunas veces cargado de fanfarronadas y «banderolas», otras gimiendo y suspirando, (...). Pero este teatro es de muertos para muertos: No interesa a los vivos».

12 Bernardo Santareno, In: Novíssimo Teatro Português, cit., p. 9: «Lo que ahora quiero pedir a las personas administran los destinos del teatro, es esto: no dificulten, revisen vuestros criterios de censura, prologarnos cuanto sea posible, no vean gigantes en reales molinos de viento, ¡arriesguen! (...) De cualquier manera hay, un real crecimiento del interés por el teatro en Portugal, sobre todo por parte de los más novatos: a pesar de todas las trabas puestas en la representación de las piezas, nunca se escribió tanto teatro en nuestra tierra; por lo menos desde que estoy por acá. (…) Amen un poco más nuestras tentativas de teatro: critiquen con un poco más de simpatía. Y la cosa marchará, ¡Estoy seguro! Seamos todos un poco más generosos».

13 Cf. Luiz Francisco Rebello, Combate por um teatro de combate. Lisboa, Seara Nova, 1977.

14 Artur Portela Filho, Novíssimo Teatro Português, ant. cit., p. 129.

15 Escrita en 1960, fue representada, con gran éxito, en 1965 por el Teatro Moderno de Lisboa.

16 Mário Vilaça, «Panorama do Teatro português Contemporâneo». In: *Teatro Contemporáneo. Problemas do jogo e do espírito (Teatro Contemporáneo. Problemas del juego y del espíritu).* Coimbra, Vértice, 1967, p. 146.

hoy ininterrumpidamente reeditada, *Felizmente Há Luar (Felizmente hay lugar)* asume en el panorama de la dramaturgia portuguesa contemporánea un lugar paradigmático. Luego de su publicación vinieron los elogios. Hoy, pasados casi treinta años, podemos constatar como el juicio de la crítica de entonces no era dictado por los convencionalismos de su tiempo.

A la par de la aparición de nuevas compañías, habrá que tener en cuenta la «renovación» de nuestro repertorio, por medio de un mayor contacto con las dramaturgias europeas y norteamericanas o, no menos importante, por la contribución ofrecida por una mayor reflexión crítica, bien expresada en los escritos teóricos, desgraciadamente dispersos por periódicos y revistas como *Vértice, la Seara Nova* o *O Tempo* y *O Modo.*

A la par de la aparición de nuevas compañías, habrá que tener en cuenta la «renovación» de nuestro repertorio, por medio de un mayor contacto con las dramaturgias europeas y norteamericanas

La evolución de la vida pública portuguesa daba evidentes muestras de inquietud que la nueva dramaturgia expresaba y exploraba en sus más evidentes contradicciones.

En efecto, el estallido de la Guerra Colonial, en 1961, y el creciente aumento del descontento frente a las limitaciones que sufría el ejercicio de la libertad, anunciaban la agudización de las tensiones, denunciando, simultáneamente, las rivalidades internas que contribuyeron a poner fin a cuarenta y ocho años de dictadura. [17]

Luciana Stegnano Picchio, analizando globalmente la más reciente producción dramática portuguesa, le reconoce la falta de fuerza vital necesaria en la creación de verdaderos «personajes de carne y hueso», en su opinión incapaces de afirmarse como intérpretes del conflicto entre lo individual y los «gélidos mecanismos del destino», para concluir:

«(...) Tal vez esto sea así debido a la historia de Portugal en los últimos años, sutil juego de equilibrios individuales, exhaustivo contrapunto de situaciones personales, ajenas a las grandes pasiones colectivas que maceran la carne y desenfundan las armas. No hubo gran guerra, con bombardeos, muerte masiva, tremendas convulsiones políticas y sociales: cada cual sufrió, pensó y murió para sí mismo». [18]

Tal vez por estas razones —pero no exclusivamente— la historia del teatro portugués contemporáneo acabe por valorizar (y justamente) los que se distinguieron más a través de una producción regular y que, cualitativamente, expresan mejor los desafíos que se presentaban al escritor-ciudadano comprometido en la lucha por los derechos fundamentales que acompañaban al creador artístico.

Así sucedió con Bernardo Santareno, que reclamando —en el estreno de Jean Vilar—, el teatro como «servicio social» al que el Estado debería prestar mayor atención y empeño, no esconde la urgencia del testimonio comprometido del que el autor dramático no puede eximirse. [19]

Si es cierto que la producción de Santareno confirma el «sutil juego de equilibrios individuales» y el «exhaustivo contrapunto de situaciones personales, ajenas a las grandes pasiones que maceran la carne y desenfundan las armas», como refiere Luciana Stegnano Picchio, no es menos cierto que la amplitud y coherencia temática de su obra nos remite a una sintonía con el trágico universo europeo de post guerra.

Para nosotros, Santareno surge pues, como testimonio privilegiado (y preocupado) de un «retorno a lo trágico» que, sabiendo superar las limitaciones reductoras que provendrían de una presentación filtrada por una sensibilidad individual muestra, en la evolución de su obra dramática, una inequívoca sintonía con las más representativas escuelas estéticas europeas.

Nombres de la dramaturgia europea que no podemos disociar de la producción de Santareno y que se prolongaron en múltiples infancias estéticas entre nosotros. Y si a Sartre, Camus, Genet, Tennesse Williams, Brecht y Artaud añadimos la herencia dramática de nuestro mejor naturalismo, asistido por un lenguaje eminentemente poético, en estrecha relación con el ejemplo lorquiano, fácilmente comprenderemos como, a pesar de los sobresaltos y vicisitudes político-culturales por las que pasaron los dramaturgos portugueses, siempre detectaremos en el itinerario dramático portugués, un interesado diálogo con las demás dramaturgias europeas.■

17 Para una visión global y complementariamente informativa cf. Luiz Francisco Rebello, *O Teatro português no pos-guerra (El Teatro portugués en la post-guerra)* Lisboa, Secretaría de Estado de la Información y Turismo/Dirección Gral. de la Información, 1972; tb. Idem, Combate por un Teatro de combate, ant. cit.

18 Luciana Stegnano Picchio, Historia do Teatro Português. Lisboa, Portugal Editora, 1969, p. 344.

19 Cf. Bernardo Santareno, *Situação de um autor dramático em Portugal (Situación de un autor dramático en Portugal)* In: O tempo e o Modo. Lisboa., 50-53 (1967), pp. 591-592.