

Miranda Aguilar, Alma Delia

Aproximación a las acotaciones y didascalías en *A Noite*, de José Saramago

Études romanes de Brno. 2025, vol. 46, iss. 1, pp. 70-85

ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2025-1-6>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.82488>

License: [CC BY-SA 4.0 International](#)

Access Date: 15. 07. 2025

Version: 20250710

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Aproximación a las acotaciones y didascalías en *A Noite*, de José Saramago

Theoretical Approaches to the Annotations and Stage Notes in José Saramago's *A Noite*

ALMA DELIA MIRANDA AGUILAR [almamiranda@filos.unam.mx]

Universidad Nacional Autónoma de México, México

RESUMEN

Sobre *A Noite*, primera obra de teatro que escribió José Saramago, la crítica se ha centrado en elementos conceptuales, especialmente los temas que se abordan y las recurrencias de éstos en el conjunto de la obra del autor. No obstante, las aproximaciones exclusivas a los aspectos formales de la pieza escasean. La conmemoración de los 50 años de la Revolución de los Claveles constituye un buen momento para realizar un acercamiento a la obra que representa las tensiones por el control de la palabra hacia el final de la dictadura en Portugal. Para ello, me enfoco en el habla del autor, mediante sus indicaciones para la puesta en escena, presentes en los elementos explícitos (acotaciones) e implícitos (didascalías) que tendrán vida en la representación de la obra. La base reflexiva para lo anterior es básicamente la *Semiología de la obra dramática*, de María del Carmen Bobes Naves.

PALABRAS CLAVE

José Saramago; teatro portugués del siglo XX; acotaciones; didascalías

ABSTRACT

Regarding *A Noite*, José Saramago's first play, criticism has focused on conceptual aspects, particularly its themes and their recurrence alongside the author's works. Nevertheless, little has been written about theoretical approaches centered on the formal aspects of the play. The Carnation Revolution's 50th anniversary presents a good opportunity to approach the author's first work as one that portrays tensions over the mastery of words during Portugal's final years of the dictatorship. Thus, I will focus on the author's speech visible in stage directions as explicit (annotations) and implicit (stage notes) elements that will come to life through performance. The theoretical framework for what was previously stated is *Semiología de la obra dramática* (*Semiology of the Play*) by María del Carmen Bobes Naves.

KEYWORDS

José Saramago; 20th Century Portuguese Theatre; stage notes; annotations

RECIBIDO 2024-04-25; ACEPTADO 2024-12-20

1. Introducción

Todos los críticos que me han precedido en el estudio del teatro de José Saramago suelen comenzar sus exposiciones aludiendo al hecho de que el autor no se consideraba dramaturgo y a que todas las piezas dramáticas emanadas de su pluma son el resultado de peticiones, por lo que ahorraré, a quien se acerque a estas líneas, el ejercicio de leer la glosa en español de lo que estos críticos han dicho tan bien en portugués (Rebelo 1999, Amorim-Mesquita 2011, Veloso 2020, Coelho 2022, Pirani 2023). Sin embargo, indico los trabajos que conozco como constatación del deber y señalamiento del sendero que deberá recorrer quien desee aproximarse y profundizar en la ficción dramática saramaguiana.

No obstante, habría que señalar que en el ámbito lusófono suelen citarse poco las palabras que el autor pronunció el 6 de noviembre de 1996 en la Universidad Complutense de Madrid, en una conferencia posterior al estreno de *A Noite* en el Teatro Albéniz. María Josefa Postigo Aldeamil se dio a la tarea de transcribir esa intervención, que lleva por título “El teatro de José Saramago por él mismo”, que él había elegido. Aquí el autor repasa las circunstancias creativas y los temas que abordan sus obras dramáticas. En esta conferencia en español, Saramago afirma:

Yo digo: [...] soy novelista. Pero la verdad es que no me ha ocurrido nunca decir que soy poeta, porque eso, aunque yo tenga libros de poesía, es algo que quedó casi en la prehistoria mía; tampoco diría que soy dramaturgo porque la verdad es que dramaturgo es el escritor que hace del teatro su expresión normal. [...] Por lo tanto, cuando a mí me encargaron por cuatro veces, obras de teatro, a una persona que no tenía antes de la primera, claro, ninguna experiencia teatral, salvo la que puede adquirirse por el hecho de que uno se va al teatro o que alguna vez lee obras de teatro... Y yo me quedé así; y yo he dicho que no, que no, que no lo haría. La idea la tuvo, la primera vez, una directora de teatro que se llamaba Luzia Maria Martins, en Portugal [...], que se acercó, quizás en el año 78, por ahí, con la idea; y la idea era que yo escribiera una obra de teatro cuya acción o enredo, o lo que fuera, ocurriera en una redacción de un periódico. Ella creo que me lo ha pedido por el hecho de que yo tenía alguna experiencia de periodismo, aunque una experiencia un poco particular, porque yo no hice nunca una entrevista, ni un reportaje, ni una noticia (Postigo Aldeamil 2011: 171).

Un año más tarde, en conversaciones con Carlos Reis, en Lanzarote, el autor repetirá estas mismas ideas que verán la estampa en 1998. Ahora bien, cuando José Saramago pronuncia estas palabras en Madrid, cuenta en su haber con las novelas que lo habían colocado en un lugar de reconocimiento y sólido prestigio internacional¹: ya había recibido el Premio Camões y había sido distinguido con otros galardones importantes, como tres doctorados Honoris Causa, por lo tanto, se expresaba mediante una retrospectiva altamente exigente del ejercicio escritural. Por eso, sería mejor regresar al momento en que Saramago recibe la invitación para escribir esa primera obra de teatro que es el objeto de estudio de este artículo. Para 1978, Saramago había publicado sólo dos novelas, tres libros de poemas y otros tres de crónicas. Se encuentra en lo que Horácio

1 *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *A Jangada de Pedra* (1986), *História do Cerco de Lisboa* (1989), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) y *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995).

Costa denomina *el periodo formativo* (1997) y está pergeñando los caminos que transitarían muy poco tiempo después sus grandes obras.

Ahora bien, a este contexto de la biografía creativa de Saramago habría que añadir, aunque sea en un esbozo como éste, el del teatro en Portugal alrededor del año en que el autor recibe la invitación para escribir la obra, y no desde el ángulo de la mera enumeración de obras contemporáneas de *A Noite*, sino del estado de la escritura y la representación. Al respecto, resultaría muy fecundo y digno de profundización el desencuentro de opiniones respecto de lo que se escribía y se escenificaba en el Portugal de la época: mientras Luiz Francisco Rebello destaca los esfuerzos en esas áreas, enfatizando para ello el cambio de condiciones de escenificación y la aproximación de un mayor público a los espectáculos teatrales (Inquérito 1978: 55-56)², Carlos Wallenstein afirma que, a pesar de la aparición de nuevos textos, “o setor dramatúrgico parece continuar pobre” (*Ibid*: 54); Osório Mateus opina que la práctica teatral no ha sufrido los cambios cualitativos que se pensaba que llegarían tras la revolución (*Ibid*: 54); y Carlos Porto comenta que el fascismo produjo dramaturgos de escritorio (*Ibid*: 53). Aunque también hay juicios más complejos, como el de Bernardo Santareno, quien destaca el trabajo de algunas compañías, pero también reconoce que apenas están retomando su labor muchos dramaturgos que sólo escenificaban mentalmente (*Ibid*: 53). Por lo tanto, se verá que cuando José Saramago emprende el desafío que le planteó Luzia Maria Martins, nunca había practicado la escritura dramatúrgica y lo haría en un contexto complicado, en el que el ejercicio de escribir textos teatrales arrastraba las consecuencias de siglos de falta de continuidad, de años de lidiar con la censura y de casi nulas posibilidades de que el texto llegara a los escenarios, lo que había propiciado ejercicios dramatúrgicos y escénicos para una comunidad escasa, insuficientemente exigente y crítica, entendiendo por comunidad a dramaturgos, directores y críticos, que, además, preferían un repertorio extranjero (Rebello 1984: 57), propiciando con ello pocos estímulos para el ejercicio de una dramaturgia nacional dinámica. De ahí la escenificación mental que refería Santareno. Prácticamente las circunstancias habían acarreado como resultado un alejamiento de los escritores del adecuado planteamiento de los conflictos, de la construcción ágil de los diálogos y de la conciencia escénica que tendría que estar plasmada en los diálogos, las acotaciones y las didascalías.

Aunque en la conferencia en Madrid de 1996 había esbozado con honestidad su relación con la lectura de piezas teatrales, en los diálogos que mantiene con Carlos Reis el año siguiente, Saramago vuelve a ello de manera más tajante: “nunca había hecho teatro, ni sabía cómo se hacía, y nunca había sido un gran lector de teatro” (2018:109). Comprender estas declaraciones a la luz del contexto en que escribía ayuda a entender que son excepciones quienes no muestran los síntomas de los padecimientos del teatro en Portugal. Esto es indispensable para no caer en el error de tratar al autor como un temerario.

2 En el prólogo del volumen intitulado *Teatro portugués contemporáneo*, de 1961, Luiz Francisco Rebello se sincera ante el público español al que va dirigida la antología, sobre el estado del teatro en Portugal: “A este esfuerzo constructivo [de Gil Vicente] le habrán faltado, tal vez, aquella continuidad y aquel soporte colectivo sin los cuales ninguna tradición teatral llega en realidad a formarse y a mantenerse, aunque sea transformada por la acción de nuevos elementos fecundantes. Puede, pues, calificarse de intermitente la existencia de un teatro portugués dotado con características propias, y, como es fácil comprender, la sucesión de períodos alternos de afirmación o negación, que históricamente lo definen va acompañando al movimiento evolutivo de la sociedad que le sirve al mismo tiempo de origen y destino y cuyas vivencias trata él de hacer patentes (Rebello 1961: 9).

Como sabemos por la nota introductoria de *A Noite*, la obra se estrenó en el Teatro de Campolide en 1979. No fue Luzia Maria Martins sino Joaquim Benite quien finalmente se encargó de la puesta en escena. La crítica la recibió muy bien, pues la obra se llevó el premio de la Associação de Críticos Portugueses de ese año. A pesar de esto, salvo el trabajo doctoral de Horácio Costa, presentado en la Universidad de Yale, el teatro de Saramago sólo volvió a despertar interés en la crítica a propósito de la concesión del Nobel de Literatura. Confirman esto los artículos de Luiz Francisco Rebello y Christine Zurbach en el número 151-152 de la revista *Colóquio/Letras* de 1999, que se dedicó a las distintas facetas de la obra de Saramago. Antes de esto, sólo se mencionan sus obras dramáticas en los recuentos o visiones de conjunto (Rebello 1984; Serôdio 1997).

A partir de entonces, la crítica se ha concentrado en destacar aspectos conceptuales de las obras, sobre todo la recurrencia de los temas, o el abordaje histórico de los argumentos (Rebello 1999; Capuano 2011; Veloso 2020; Morón 2023). Sobre lo anterior, además de los artículos aludidos, remito al libro de Leonor Martins Coelho, *O teatro de José Saramago. (Im)posibilidades da utopia* (2022), lectura obligada porque ofrece un panorama exhaustivo.

Mucho menos interés han despertado los aspectos formales de las obras dramatúrgicas saramaguianas, muy probablemente por tres razones: primera, al menos en Portugal, es de larga data el escaso interés de la academia por la edición, estudio y crítica del teatro del siglo XX y posterior (Serôdio 1997: 29); segunda, la crítica saramaguiana se especializa en la narrativa y da la impresión de que con las convenciones formales de ésta en mente se aproxima a las obras dramáticas; tercera y más sensible, tal vez la crítica más reciente no ha sabido expresar algunos reparos que despiertan las obras de teatro y ha optado por el silencio, como si enunciarlos pusiera en tela de juicio el genio del autor, cuando, desde la perspectiva de este trabajo, algunos elementos no están del todo definidos o logrados como resultado de una serie de circunstancias que impidieron la consolidación de la escritura dramatúrgica en Portugal y por la propensión de Saramago a la narrativa.³ Este año, cuando se cumplen 50 años de la Revolución de los Claveles y nos hemos vuelto en las obras que evocan esta fecha, ha sido ineludible releer *A Noite*, en este caso, poniendo especial atención en las acotaciones y didascalías, pues ambas categorías permiten determinar la teatralidad de un texto dramático.

2. Sobre acotaciones y didascalías

Conviene distinguir los dos aspectos del texto dramático: uno es el literario, la ficción que crean los diálogos; el otro aspecto es el espectacular, que es el que contiene el habla del autor con todos los indicios para la escenificación de la ficción en un espacio escénico que propone la propia obra (Bobes Naves 1997: 113-114).

³ En una reseña de 1980, Fernando Mendonça le formula dos reclamos a la pieza: tener una estructura fallida, pues la división en dos actos se debe a no querer presentar un acto único largo; el segundo es que falta desarrollo del conflicto. En un artículo de 2011, Isabel Regina de Amorim-Mesquita, refiere el artículo de Márcia Lênio Mongelli publicado en el periódico brasileño *Estadão*: “Um teatro carente de ambigüidade”, en el que la autora “acredita que o autor falha na medida em que é pouco dinâmico e o desenvolvimento das ideias é muito lento” (Amorim-Mesquita 2011: 122). Yo no he tenido oportunidad de leer directamente el artículo, porque el vínculo consignado ya no lleva al texto. Por su parte, de manera más reciente, Pirani alude también al carácter moroso de los diálogos (2023: 67).

A las indicaciones de la escenificación, Anne Ubersfeld las denomina *didascalías*. Distingue unas escénicas de otras administrativas; también habla de didascalías y de “otros elementos insertos en el diálogo que tienen una función ordenadora de la representación” (Ubersfeld 1989: 178n). Alfredo Hermenegildo, en sus estudios del teatro áureo español —cuyas reflexiones teóricas son válidas para el teatro de cualquier época—, para evitar posibles confusiones, pero a partir de la reflexión de Ubersfeld, llama *didascalías explícitas* a las indicaciones escénicas que normalmente distinguimos entre paréntesis y que se concretarán de manera visible en el escenario, y *didascalías implícitas* a las que aparecen en el propio diálogo (1986: 710). Aunque esta separación resulta más clara que la de Ubersfeld, me apegó aquí a la distinción de María del Carmen Bobes Naves:

Nosotros, según las teorías que ya hemos expuesto a propósito del texto dramático, en el que distinguimos como aspectos (no como partes) un texto literario y un texto espectacular, llamaremos [...] *acotaciones*, al habla del autor, que se incluye como anotaciones al diálogo en el texto escrito, y que no pasa verbalmente a la escena, pues se sustituye por sus referencias, y *didascalías* a las indicaciones que, sobre hechos escénicos, pueden encontrarse en el diálogo, y que pasan a la representación en forma verbal, como parte del diálogo, y en sus referencias, como las acotaciones (1997: 174).

En esta habla del autor, incluida en los espacios señalados con los paréntesis, se encuentra también el aparato paratextual, la lista de personajes y los nombres de estos antes de cada diálogo: no se escuchan en el escenario, toman forma. Mientras que las didascalías, o didascalías implícitas están contenidas en el diálogo y deben concretarse también en la escenificación.

Aunque es cierto que cada época tiene una relación con las acotaciones, y en cada una pueden ser más o menos importantes, e incluso artísticas, no se puede negar que tienen una doble función: crean las condiciones contextuales imaginarias a la hora de la lectura, pero, por su carácter perlocutivo, son indicaciones para los agentes encargados de la escenografía o de la ejecución.

Dado que una obra de teatro se escribe para llegar al escenario, en la representación permanecen los signos verbales de la obra, es decir, las palabras del diálogo, pero las acotaciones “desaparecen de la verbalidad escénica y son sustituidas por sus referencias”. Estas referencias podrán, sí, concretarse con signos paraverbales como el tono, el timbre y el ritmo, pero sobre todo mediante signos no verbales (Bobes Naves 1997: 157), esto es, signos quinésicos, como la mimica y los gestos; o signos proxémicos, como las distancias entre personajes y sus movimientos. También los objetos, la música o la luz, el vestuario o el peinado solicitados en las acotaciones, si son indispensables para la comprensión de la obra, se integran a esta lista, como la cabellera despeinada de Adela de *La casa de Bernarda Alba* y la ropa interior, que denotan que llega de estar acostada en el pajar.

Para la puesta en escena, de acuerdo con la manera como el director lo decida, puede sustituir lo señalado en las acotaciones por las referencias que solicita el dramaturgo, o no; no obstante, si se trata de didascalías, que siempre están en el diálogo, no puede haber incongruencia entre lo que dicen los personajes y la ejecución escénica. Para ejemplificar con otra obra de la tradición portuguesa, remito a la escena XIII del segundo acto de *O pecado de João Agonia*, de Bernardo Santarenó. Entra Manuel Lamas, que es el único que habla en la escena:

MANUEL

(*Que entrou.*) Boa noite à bela companhia!...Eh, Fernando, *venha de lá um abraço!*...Olá, Mari'Giesta!... Olha, o Toino!... (*Sorriso sorna, com intenção, a observar Toino de cabeça aos pés.*) Já sei, moço, contaram-me lá em baixo: escapaste de boa, ahn?! Se não fosse aqui o João... Sim, senhor, Toino Giesta, podes gabar-te de teres um amigo como há poucos...um amigo cerrado... coisa rara...! Não é verdade, João Agonia?...Eh, João, *estás com cara de defunto, homem?!*... (A *olhar à volta*) Mas ...Que diabo?!... Afinal, o que é isto?!... (Santareno 1991: 123). (Las cursivas fuera de los paréntesis son mías).

Como se observa, las acotaciones están claramente señaladas dentro del paréntesis y mediante las cursivas, mientras que las cursivas fuera de los paréntesis y señaladas por mí son las didascalías que contiene el diálogo de Manuel y que, para poder alcanzar lógica y congruencia, demandan un signo proxémico por parte de Manuel y Fernando (el abrazo), y otro quinésico (el gesto de João).

3. Acotaciones narrativas en *A Noite*

El título de la obra de Saramago representa una antonomasia, la noche no podía ser otra sino la más importante de las noches de los últimos siglos de la historia portuguesa: la del 24 al 25 de abril de 1974. La acción tiene lugar en la redacción de un periódico. Está dividida en dos actos: en el primero, se muestran las tensiones en la redacción, donde el jefe de la misma, Abílio Valadares, es una figura bisagra: servil ante el poder y autoritaria con sus subordinados, aunque Torres desafía esa autoridad. El acto termina cuando, tras una discusión con Torres, que deja a Valadares furioso, suena en la radio “Grândola, Vila Morena” y Abilio grita. El segundo acto plantea la confusión del director y de Valadares, quienes no saben qué publicar, porque temen equivocarse en el modo de presentar la noticia. Torres, Cláudia y los empleados de la imprenta del periódico presionan a Valadares y al director para publicar algo. Torres regresa exultante de la calle para confirmar que hay una revolución; Máximo Redondo, el director, se precipita a hacer llamadas telefónicas para solicitar que se quemen documentos comprometedores.

A Noite es “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”: el poder laboral y psicológico, el poder político y el poder intelectual (Morón 2023: 223). En otras palabras, ésta no es una obra sobre la Revolución de los Claveles, sino sobre las tensiones por la posesión de la palabra en el contexto temporal de los momentos inmediatamente previos (primer acto) y posteriores (segundo acto) del golpe de los capitanes del Movimiento de las Fuerzas Armadas (MFA). El propio Saramago, nuevamente en la conferencia de Madrid, explica:

[...] la revolución propiamente dicha empezó cuando el pueblo bajó a la calle. Cuando empezaron las protestas, las reivindicaciones, las huelgas, todo eso ha sido una revolución social. Empieza por un golpe militar que después es fecundado, para decirlo así, por la intervención popular en el proceso. Entonces yo no podía hablar de la revolución a la hora en que todavía no existía revolución. (Postigo Aldeamil 2011: 172).

La revisión de las acotaciones de la obra arroja de manera muy clara que José Saramago elabora dos tipos de acotaciones: unas, tradicionales, que indican tonos de voz, movimientos del cuerpo, gestualidad, es decir, auténticas indicaciones que tendrán vida en el escenario y que se verán o escucharán. Sin embargo, *A Noite* contiene también un nutrido número de acotaciones que no se pueden representar, que llegan transportadas desde el relato, y que se formulan desde la óptica de un narrador omnisciente que sabe lo que los personajes piensan, que comenta, que explica, o que emite juicios. Son acotaciones “narrativas”. Dado que no es posible analizar cada una de las acotaciones en las que se cuela la narratividad, ilustro con algunos ejemplos destacados.

La primera acotación de la obra es bastante extensa y en ella se nota este rasgo que delata que el autor llega a la dramaturgia desde una relación más íntima con la narrativa, porque hay comentarios que evocan más a un narrador que a un dramaturgo. Como ya se dijo, no siempre lo señalado en las acotaciones va a tener una referencia escénica, dado que quien esté a cargo de la dirección “tiene una libertad amplia en la sustitución de las acotaciones por sus referencias” (Bobes Naves 1997: 174); sin embargo, el carácter de estos comentarios es de suyo irrepresentable. Señalo con letras redondas los comentarios que se quedan sólo en la experiencia de lectura⁴:

A Redação está em atividade, o que não significa necessariamente que toda a gente esteja a trabalhar. Alguns redatores escrevem à mão ou a máquina, dois ou três conversam em voz natural, mas abalada: não interessa o que digam. Profunda impressão de tédio, de rotina, de noite igual a outras. Ao fundo, um contínuo interrompe uma qualquer operação de arrumar papéis, para ligar e sintonizar um transístor, portátil, mas de tamanho razoável. Ouvem-se pedaços soltos de música e de palavras. Também se distingue, de maneira remota, o barulho das máquinas de compor, e mais próximo, mas por intermitências, o das máquinas de telex, invisíveis, que se presume estarem num recanto. No seu gabinete, o Diretor conversa com um visitante, escuta mais do que fala. Estão sentados em sofás. Voz baixa mais não segredada nem murmurada: porém, não se ouvirá o que dizem. A sucessão destes diversos movimentos será a que convier: nenhuma imposição é aqui feita (Saramago 2018: 13).

Todo lo señalado en letras redondas nunca será visto por el público, aun si la escenificación siguiera al pie de la letra lo que el autor está señalado en la acotación. El último ejemplo destacado es, de hecho, un estilema saramaguiano.

Otro ejemplo más compacto, pero igualmente procedente de la narrativa se encuentra un poco más adelante, Valadares sale de la oficina del director y la acotación reza:

(Retira-se pela porta B. O Diretor senta-se à secretária e começa a escrever. Na redação não se verificou qualquer perturbação. Tem-se escrito, falado em voz baixa, fumado. Tem havido deslocações de um lado para outro. Valadares senta-se à mesa).

4 A partir de aquí, todas las veces que señale este rasgo será en letras redondas.

Si se tiene familiaridad con la lectura de textos dramáticos, de inmediato sorprende en esta acotación la mezcla de tiempos verbales que remiten al presente (se retira, se siente, comienza a escribir), lo que verá el público, con los verbos que remiten al pasado (se verificó, se ha escrito, hablado y fumado, ha habido movimientos), importados de la narrativa y que funcionan a manera de resumen o actualización, como si se estuviera leyendo un relato. Este procedimiento rompe la simultaneidad o sincronización que toda acotación busca. El narrador suele usar más los tiempos del pasado que el presente, mientras que el habla del autor en el teatro manifiesta en las acotaciones se distingue por el uso del tiempo presente de indicativo, aunque también puede usar del futuro. Se use un tiempo u otro, el discurso implica una orden, un mandato:

La lectura de un texto teatral, confinado en las páginas de un libro, no nos hace ver que su estatuto, en apariencia al menos, sea radicalmente diferente del de una novela o un poema. Hemos de recordar, empero, que el texto de teatro está doblemente presente en escena: como conjunto de signos fónicos emitidos por los comediantes y como signos lingüísticos que ordenan los signos no lingüísticos (el conjunto sémico complejo de la representación.[...]) El estatuto del texto teatral coincide con el de una partitura, un libreto, una coreografía [...] El rasgo fundamental del discurso teatral es el de no poder ser comprendido más que como una serie de órdenes dadas con vistas a una producción escénica, a una representación, el de estar dirigido a unos destinatarios, mediadores encargados de retransmitirlo a un destinatario-público. (Ubersfeld 1989: 180,181).

Remito a otro ejemplo de otro autor para fortalecer la explicación anterior: sobre el imperfecto (o copretérito) que usa Valle-Inclán en el esperpento *Luces de Bohemia*, Fernández Roca sostiene que “si hay algo no teatral –en el sentido de intraducible a una representación dramática– es ese verbo en imperfecto” (1997: 205). Tomando en cuenta que Saramago no se propone un texto experimental ni pretende innovaciones formales (Zurbach 1999: 152), de algún modo están de más el pretérito y el pretérito perfecto compuesto del indicativo (o antepresente) que usa en las partes señaladas de la acotación, porque el espacio escénico que plantea *A Noite* implica que el público vea de manera permanente tanto la oficina del director como la redacción. Pondrá más atención a uno de ambos espacios, por supuesto: donde se esté hablando y desarrollando una acción que tenga que ver con el conflicto.

Añado un ejemplo más, también del primer acto:

[*Valadares fica sufocado. Os redatores vão reagir diversamente. Esmeralda (secretária da Redação), Guimarães (redator do estrangeiro), Fonseca (redator parlamentar), Cardoso, redator da cidade) e Josefina (sem responsabilidades particulares) estão claramente e explicitamente do lado de Valadares; Torres e Cláudia, a estagiária, apoiam silenciosamente o Chefe da Tipografia*] (Saramago 2018: 27).

En la acotación anterior no se pone en tela de juicio el apoyo que, mediante signos quinésicos o proxémicos (reunirse alrededor o junto a Valadares), se le debe mostrar al jefe de redacción; sin embargo, es más compleja la orden correspondiente a la reacción de Torres y Cláudia, dado que se alude a un apoyo silencioso y no hay indicación que se pueda traducir en otro signo. A esto hay que añadir que resulta imposible de representar a simple vista el área en que se desempeña

cada redactor, las responsabilidades poco concretas de Josefina, o que Cláudia no sea empleada del periódico, sino que está haciendo prácticas. El propio autor se percata de esto, porque va a crear en los diálogos maneras de que el público se entere: “VALADARES -Ó Esmeralda, chame ái o Rafael” (*Ibid*: 29), “GUIMARÃES -Leste, leste. Era a propósito da situação no Médio Oriente” (*Ibid*: 33) “FONSECA -Ó Valadares, não exageres. Afinal, eu sou o redator parlamentar” (*Ibid*: 34), “VALADARES -Como é que vamos de cidade, Cardoso?” (*Ibid*: 36).

Otras de las acotaciones parecen llegar de un narrador omnisciente son éstas: “(O *tom é* de quem pensa noutra coisa” (*Ibid*: 47), “(Decidindo-se a ser claro)” (*Ibid*: 50). (*Ibid*: 67). Más adelante: “(Sente-se que Torres faz um tremendo esforço para se dominar. É como um motor que procurasse reprimir a vibração que resulta do seu próprio movimento)” (*Ibid*: 75); “(Fica olhando para a plateia, fixamente, como se estivesse a ver nascer o sol)” (*Ibid*: 89). El nivel de complejidad de las acotaciones apenas citadas muestra de modo muy claro que, en esos casos concretos, Saramago está pensando en quien lea *A Noite*. Sin duda, se trata de acotaciones con profundidad psicológica vinculada a una interpretación política, expresadas con innegable sentido literario, pues hay metáforas y comparaciones, pero aquí no se está discutiendo su literariedad, sino las posibilidades de que estas indicaciones tengan una referencia visual durante la representación y esto no ocurre.

Merecen un lugar aparte las acotaciones relacionadas en concreto con el golpe de los capitanes del Movimiento de las Fuerzas Armadas (MFA) y el final del régimen, dado que en este espacio de las indicaciones no existe la máscara de los personajes y se encuentra el habla del autor. Para cerrar el primer acto, la tensión se lleva a un punto de fuerte crispación: Torres y Valadares discuten, Torres sale de la redacción; Valadares se queda ahí, furioso, y llama a Faustino, quien, hecho un manojo de nervios, “(quer desligar o transístor, mas engana-se e aumenta bruscamente o volume do som.)” (*Ibid*: 65). La voz del locutor dice los primeros versos de la canción de Zeca Afonso, comienza a sonar la canción y:

VALADARES

“(Que primeiro pareceu aturdido, vem à boca da cena, desvairado, tapando os ouvidos)”

Desliga-me isso!

(É um grito de quem não sabe, seria o grito de quem soubesse.) (Corte súbito do som. Escuridão). (*Ibid*: 65–66).

Nótese que, en la primera oración, el habla del autor no tiene una voluntad meramente perlocutiva, sino que hay una carga apelativa hacia el lector, que debe completar aquello que hace falta: el complemento directo, es decir, el golpe de los capitanes, la revolución. La elisión es artística: todos sabemos qué es lo que no sabe; sin embargo, Saramago refuerza esa intención narrativa en la segunda oración, mediante el uso del condicional (o pospretérito). En un ejemplo previo se había revisado el uso de verbos del pasado como marca de narratividad y aquí opera en el mismo sentido, pero transportando al terreno de la posibilidad. En la lectura, el grito imaginado es ambiguo, dado que Valadares no sabe, pero tiene que gritar como si supiera que la canción es la señal de que el golpe sigue adelante. En este caso, el modo como está planteada la acotación me parece totalmente consciente y deliberado por parte de Saramago, porque está arropada por otras acotaciones perfectamente perlocutivas y escenificables. Asimismo, la conjunción de los otros dos

signos que acompañan el grito, es decir, el silencio y el oscuro, están buscando un efecto acorde con el momento de cierre del acto.

Vuelve a ser únicamente en el acto de la lectura como se pueda dar sentido a una parte de la primera acotación del segundo acto: “(*A Redação está tranquila. Não é o tédio habitado do princípio do primeiro ato, é antes o abandono fatigado de alguma coisa que se acabou. Dois grupos conversam.*)”, (*Ibid*: 67). Entre las dos acotaciones escenificables del principio y del final emerge el impulso hacia lo narrativo por parte del autor, a quien no le basta solicitar que al inicio del acto haya tranquilidad, necesita explicar el origen. La operación narrativa consiste en apelar a la memoria de quien lee hacia el inicio de la obra para establecer una diferencia y una aclaración, lo cual, sin duda, son acciones de un narrador. Interesa también aquí la forma como Saramago incurre en la indefinición de lo acabado al usar la expresión vaga de “alguma coisa”, en lugar de referir a la represión, la censura o la dictadura, como en un esfuerzo por no resultar llano u obvio.

Una tercera y última acotación del mismo tipo de las dos anteriores tiene lugar también en el segundo acto: “(*Torres chega-se à boca da cena. Cláudia aproxima-se e fica ao lado dele. Ambos muito diretos. Podem falar alto porque houve uma mudança de nível, um salto no tempo, a história moveu-se. Por enquanto ninguém os ouvirá na Redação [...]*)” (*Ibid*: 76). La forma de presentar la explicación es igual que en el ejemplo anterior, porque al principio y al final del discurso hay, en efecto, acotaciones que se puede traducir en la puesta en escena, pero en medio coloca la explicación que sólo puede tener sentido en la lectura, pues se sacrificarán en el momento de la representación. En términos narrativos, esta acotación funciona como una prolepsis, porque Cláudia va a saber después de la indicación que hay un movimiento militar que está derribando al régimen.

Con la serie de ejemplos analizados hasta ahora se demuestra el carácter irrefutable de la narratividad de muchas de las acotaciones de *A Noite*, pero falta uno de los ejemplos más rotundos y sobre el que no se repara: el visitante del principio de la obra. Su presencia está borrada de la lista de personajes, lo cual podría indicar la noción de personaje dramático para Saramago: el visitante no tiene nombre, no se le escucha, entonces parece que no es un personaje. No obstante, se le ve y su presencia tiene efectos en la acción, en otras palabras, cumple una función, y la carga simbólica que posee no se debe pasar por alto. El visitante aparece desde la primera acotación de la obra: “[...] No seu gabinete, o diretor conversa com um visitante, escuta mais do que fala [...]” (*Ibid*: 13). El ejemplo dado no implica narratividad, es una indicación representable. La intención es que la escena abra con el ambiente de la redacción de un periódico; sin embargo, hay que rescatar eso de que el director escucha más que hablar. Si el autor coloca esto en la acotación, es por alguna causa. Un poco más adelante, la acotación señala la importancia del visitante: “(Neste momento, o Diretor e o Visitante levantam-se, despedem-se com um aperto de mão, e o Diretor, depois de tocar uma campainha, acompanha o Visitante à porta A. Nota-se uma nítida, embora não acentuada, mostra de dependência do Diretor em relação ao Visitante)” (*Ibid*: 14). La acción de tocar el timbre es un indicador de que quien se retira tiene una jerarquía por encima del hombre de la oficina y de que probablemente se le deba acompañar a la salida, pero también es un indicio de que, a pesar de escuchar más que hablar y de la dependencia, el hombre que toca el timbre es el de mayor importancia en la redacción. Al haber insistido en la presencia del visitante y en la subordinación del director respecto al personaje sin nombre, no es posible pasar por alto esas

acciones que pasan ante los ojos del espectador. Lo que aquí propongo es que la escena funciona para que el público pueda ver el poder (político o fáctico) detrás del poder de la palabra del medio periodístico. Por eso el personaje visitante no habla ni tiene nombre, porque representa el poder en las sombras. Cuando por fin habla Máximo Redondo tras la salida del visitante, lo primero que expresa es su “deseo” de introducir un editorial, de tal modo que la escucha y la dependencia de la acotación implican que el visitante fue, en realidad, a sugerirle (imponerle) el texto al director del periódico. Por eso la acotación demanda signos proxémicos-quinésicos de dependencia por parte del director. En esta lectura, el visitante tiene la función de destinador en el esquema actancial de la obra.

Esto que acabo de señalar muy bien puede escapar en una primera lectura porque los personajes que hablan al principio son Valadares y Faustino. Sin embargo, hay que enfatizar que, si Saramago colocó esta acotación es porque tiene un valor, no es accesoria o prescindible. En realidad, la escena establece un paralelismo importante para corroborar la cadena jerárquica que moldea las relaciones en el mundo periodístico representado en la obra. De acuerdo con la acotación, Máximo Redondo debe mostrar dependencia del visitante; del mismo modo que Valadares muestra dependencia de Máximo Redondo, aunque mucho más acentuada, es cierto. En esta lectura que aquí propongo, esas acciones están ahí para que quede claro que el propio director tiene, por lo menos, “compromisos”.

Ahora bien, se podrá objetar la inclusión de este ejemplo en el corpus del presente trabajo, pero considero que no es del todo exitoso el modo como Saramago plantea la función del visitante. Tan es así que, en el único material visual completo basado en *A noite* que he tenido oportunidad de ver, la escena del director con el visitante no existe, señal de que no se ha comprendido su valor y función⁵ (Município de Serpa 2021). De tal manera, es mediante el proceso de lectura, como si se tratara de una narración, que se puede llegar a la conclusión de la importancia de la escena. Por eso al final de la obra, Máximo Redondo se comunica con sus “socios” Luciano de Carvalho y Matos Pimentel. En este caso, aunque la acotación relacionada con la visita sea traducible para la escenificación, lo que no se comprende de inmediato es el porqué de su existencia. La escena con el visitante debe representarse con adecuados signos proxémicos y quinésicos para que se logre entender que el parlamento del director es una versión omisa de su decisión de publicar un editorial:

DIRETOR

[...] Afinal vamos modificar a primeira página. Estive a pensar, troquei unas impressões, e cheguei à conclusão de que vale a pena publicarmos hoje um fundo (Saramago 2018: 17).

El “intercambio de impresiones” no es otro que la escena con el visitante. De no ser como he intentado explicar, entonces no tiene ningún sentido la acotación correspondiente relacionada con el visitante.

5 Se trata de una versión para video, bastante digna, que hace algunas adaptaciones, como cortar algunos diálogos.

4. Didascalías implícitas

En esta aproximación a las indicaciones escénicas, explícitas e implícitas (acotaciones y didascalías) de *A Noite*, prácticamente no he referido nada acerca de las didascalías implícitas, las que se encuentran en los diálogos y forman parte del texto espectacular. Los diálogos plantean “exigencias paraverbales, quinésicas y proxémicas” (Bobes Naves 1997: 32), pero, en este punto, se nota la lejanía de Saramago respecto de la dramaturgia, porque se le dificulta (o no sabe que puede) aprovechar los diálogos para proponer espectáculo mediante las didascalías implícitas. A pesar de que en los diálogos se pueden introducir signos paraverbales y no verbales, prácticamente los únicos que están marcadas son los paraverbales, que se manifiestan mediante el uso de los imperativos de Valadares cuando se dirige a los otros empleados, mediante las fórmulas serviciales de este mismo en relación con el coronel Miranda y con Máximo Redondo, por medio de los énfasis marcados por los signos de exclamación, y en el caso concreto de este personaje, en su desdibujada figura hacia el final. A continuación, algunos ejemplos:

VALADARES

[...] Pois claro, sempre contamos com a sua boa vontade, Muito obrigado, senhor coronel Miranda. Daqui por meia hora, mais ou menos, volto a falar. Acha que dá tempo? Três quartos de hora, então veja lá. (*Risinho*) Ótimo. (*Pousa o telefone, separa papéis, toma notas*). Faustino! (Saramago 2018: 15).

VALADARES

O senhor diretor nunca atrasa o jornal, o senhor diretor é o jornal. (*Ibid: 17*).

VALADARES

Cale-se, sua parva! Desapareça-me da minha vista! Quem amanhã vai mesmo para a rua é você. Despedida, pois. (*Ibid: 99*).

VALADARES

Fiz o que pude, senhor diretor, garanto-lhe que fiz o que pude. Não era nada fácil, e mesmo agora, creia que não tenho a certeza...A Oficina... (*Ibid: 124*).

Horácio Costa señaló que, de todos los personajes de la obra, Valadares es el más complejo, “no seu íntimo corroido de dúvidas e limitado pela sua subserviência” (1997: 125). De hecho, éste es el único personaje que cumple una trayectoria, y su complejidad se manifiesta básicamente mediante, sus actitudes, lo que dice y por los signos paraverbales con los que enuncia sus parlamentos.

En otras ocasiones, lo que demanda un tono con intención, no marcado en las acotaciones, es el ángulo de lo dicho:

ESMERALDA (*Para Josefina*)

É bem feito. E nós é que temos a culpa, que as aceitamos. Vêm para o jornalismo estas lambisgoias de blue jeans, ainda a cheirar à maezinha delas. Malcriadas. Se calhar, até se drogam. Não me admiraria nada. (*Ibid*: 103).

En este caso, la didascalia implícita resulta iluminadora de otro elemento que se debe destacar, y es el relacionado con el vestuario, porque Saramago no saca más provecho de este signo visual a lo largo de la pieza. En el ejemplo, queda clara la reputación escandalosa de los jeans y de quien los porta, Cláudia. Mencionarlos con reprobación delata la mentalidad de Esmeralda y Josefina, quienes, necesariamente, tendrían que estar vestidas de modo contrastante.

En resumen, los diálogos de *A Noite*, tal como muchas de las acotaciones, también tienen una factura narrativa, por eso no están aprovechados al máximo desde el punto de vista del texto espectacular. Más allá de los signos verbales y paraverbales, los signos quinésicos y proxémicos casi nunca acompañan las palabras de los personajes. Un estudio en que se debe profundizar en el futuro es la fuerte contradicción que emerge en los diálogos de esta obra de teatro, porque el estilo no es titubeante, hay una madurez estilística innegable; sin embargo, parecen más diálogos de una novela que de una obra de teatro. Por eso, acierta Christine Zurbach al expresar que la producción dramática de José Saramago:

[...] é profundamente marcada pela palavra escrita, ou pela escrita da palavra, em suma, pelo texto enquanto produção artística autónoma, e aproxima-se muito da composição romanesca do autor, o que permite considerá-la uma série de escritos mais do que matéria de um espetáculo. (1999: 152)

5. Acotaciones, espacio escénico y espacio dramático

Las acotaciones incluyen el discurso paratextual del dramaturgo, que sitúa la acción en un espacio imaginario determinado: el espacio dramático, ficcional: “A ação passa-se na redação de um jornal” (Saramago 2018: 11). Asimismo, las acotaciones incluyen la información para la elaboración de un escenario concreto, un espacio escénico, para la representación de la obra. Pues bien, en la concepción del espacio dramático, también se nota la proclividad narrativa del autor, dado que es ambicioso. Tal como está planteado, demandaría un escenario muy amplio, pues habría dos oficinas visibles. Hay, además, muchos personajes, y varios de ellos hablan en la misma escena, por lo que terminarán siendo actores que ocupen espacio en el escenario, y se necesitan varios escritorios. El espacio escénico que demanda *A Noite* es uno en el que debe haber dos áreas: una privada, del director, y otra comunitaria, en donde deberán estar los escritorios de los redactores y de Valadares, el jefe de la redacción, pero además debe haber cinco puertas: dos de ellas del lado del despacho del director; de éstas, una debe comunicar el despacho con el área comunitaria, en donde deben estar las otras tres puertas, una de ellas es la que lleva al taller de impresión, que es un espacio dramático sin concreción escénica. Ese espacio que nunca verá el espectador se crea mediante los uniformes de los impresores, con la puerta que supuestamente comunica con esa área y con el sonido de las máquinas de impresión.

A partir de lo descrito arriba, presento un esbozo del modo como José Saramago pensó el espacio escénico (Figura 1).

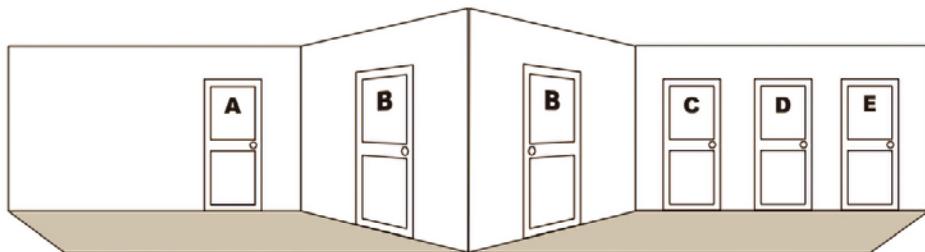


Figura 1. Propuesta de espacio escénico de *A Noite* a partir de las acotaciones. Diseño de Verónica Arteaga

Párrafos arriba me referí al espacio planteado a partir de la organización de la trama y señalé la importancia que, desde mi punto de vista, tiene la presencia del visitante en el despacho del director. Con la imagen añadida, queda claro que la puerta A da a un espacio que lleva a la calle, porque es adonde el director acompaña al visitante cuando éste se retira. La puerta B comunica el despacho del director con la redacción. La cuarta pared es una ventana. C, D, o E es la puerta de la imprenta. Las acotaciones no nos dicen si la oficina del director queda del lado derecho o izquierdo del espectador, pero independientemente de cómo decidan cada escenógrafo y cada director montar la obra, deberían de cuidar la simultaneidad de acciones que debe existir al inicio y al final de *A Noite*, o, en todo caso, resolver escénicamente la importancia de la participación del visitante y de las llamadas de Máximo Redondo.

El único espacio escénico que llega a estar vacío es el despacho del director, pero hasta el segundo acto. Por lo tanto, durante todo el primer acto, aunque los personajes que se quedaron del lado de la redacción no hablen, sí deben realizar acciones secretariales discretas, puesto que están a la vista del público, pero no deberán robar su atención, que estará centrada en quienes están hablando en la oficina del director del periódico.

Por lo que he visto en las imágenes de montajes de la obra, sólo esa primera escenificación del año 79 es la que más se aproxima a la idea que emana del texto (RTP Arquivos 2019) en términos de lo amplio del espacio escénico. El resto de las imágenes de montajes más recientes presenta una aglomeración de elementos del decorado (mesas, sobre todo). Por su parte, la adaptación en video del Municipio de Serpa aprovecha las posibilidades de la narrativa de ese formato, así como de la edición, por lo que entrega una versión bastante bien hecha (Municipio de Serpa 2021).

6. Conclusiones

A manera de explicación, José Saramago expresó varias veces que no le nacía el teatro. No obstante, le proponían proyectos que partían de ideas magníficas que se concretaron textualmente mediante una poderosa filtración de la narrativa, como este trabajo ha demostrado mediante el análisis de ejemplos puntuales relacionados con las acotaciones y didascalías de su primera obra de teatro, aspectos a los que se podría añadir el estudio y análisis de los diálogos, la acción o el conflicto. El acercamiento que aquí se ha realizado permite constatar que el contexto no le proporcionó modelos a los cuales pudiera aproximarse o de los cuales se pudiera separar a la hora de escribir en este género, debido a que el teatro en Portugal se ha topado a lo largo del tiempo con obstáculos que han repercutido en la construcción de las obras, como la censura del Estado Novo en el siglo XX, en este caso. De ahí que, a pesar de que Saramago fuera un lector voraz, inteligente e intuitivo, su relación con el teatro haya sido discreta, pues en Portugal faltaban estímulos para la creación, la ejecución y la crítica de teatro. A esto se añade que el autor no contaba, en efecto, con una propensión a lo dramático, porque el apego a lo narrativo resulta incontenible.

Aunque con la escenificación de *A Noite* se percata de la distancia entre el texto, sagrado para los autores, y la representación, en donde el texto se volverá “vivo, plástico e movente” en el escenario (RTP 2019), la obra que ya había entregado queda como testimonio de su concepción del teatro. De esta manera, es muy probable que todas las acotaciones narrativas que hay en el texto sean de naturaleza volitiva y consciente por parte de Saramago, pues el autor aspiraba a la permanencia del texto literario, sin tomar conciencia de que, para la representación, ese tipo de acotaciones desaparecería y de que en la puesta en escena el texto cobraría vida mediante signos no verbales que no logró dominar en esta pieza. Saramago tenía en mente a un lector de *A Noite*; sin embargo, las herramientas que nos proporciona la semiótica teatral permiten una lectura y un análisis que recupera las dificultades expresivas de José Saramago como autor de teatro.

A Noite nació con la seguridad de que llegaría a los escenarios. La insistencia del autor en aclarar que no es un dramaturgo parece nacer de una insatisfacción, de la conciencia de que algo ha faltado en sus obras. Su sensibilidad, intuición e inteligencia algo le decían al respecto, pero no sabía concretamente cuál era su falta: el contexto teatral que lo circundaba tampoco pudo explicárselo.

Referencias bibliográficas

- Bobes Naves. M. C. (1997). *Semiotología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros.
- Capuano, C. de S. (2009). Observações sobre a representação da história no teatro de José Saramago. In Mário Ricardo Coelho Muniz et al. *Anais do XXII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa, Salvador, BA, 13 a18 de setembro de 2009* (pp. 294–306). Salvador: UFBA.
- Costa, H. (1997). *José Saramago. O período formativo*. Lisboa: Caminho.

Aproximación a las acotaciones y didascalías en *A Noite*, de José Saramago

- Fernández Roca, J. A. (1997). Las acotaciones del esperpento: de lo verbal a lo visual. In C.J. Gómez Blanco (Coord.), *Literatura y cine: perspectivas semióticas*. A Coruña: Universidad. https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/9590/CC_29_art_16.pdf
- Hermenegildo, A. (1986). Aceramiento al estudio de las didascalías del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández. In A.D. Krossof *et al* (Coords.). *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Brown University, 22–27 agosto 1983)* (vol. 1), (pp. 709–727). Madrid: Istmo.
- Inquérito: a literatura teatral nos últimos cinco anos. (1978). *Colóquio/Letras*, 46, 52–56.
- Mendonça, F. (1980). José Saramago. *A Noite. Colóquio/Letras*, 58, 85. <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=58&p=85&o=1>
- Morón, A.C. (2023). Razón y poder en el teatro de José Saramago. *Límite*, 17, 219–239. <https://revista-limite.unex.es/index.php/limite/article/view/2418>
- Municipio de Serpa. (2021). *A Noite* a partir do texto de José Saramago por la compañía En(Cena) y Academia Séñior. Video. https://www.youtube.com/watch?v=w9-CLbokQ_Y
- Pirani, L. de C. C. (2023). A personagem e a ação na dramaturgia de José Saramago: uma leitura de *A Noite. Anuario de Letras Modernas*, 26–1, 60–75. https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/bitstream/FFYL_UNAM/8356/1/ALM_26-1_2023_60-75_CamargoPriani.pdf
- Postigo Aldeamil, M.J. (2011). El teatro de José Saramago por él mismo. *Revista de Filología Románica*, 28, 169–183.
- Rebelo, L. F. (1984). Dez anos de literatura portuguesa (1974–1984): a literatura teatral". *Colóquio-Letras*, 78, 55–64.
- . (1961). Prólogo. In L. F. Rebelo (Sel. y pról.), *Teatro portugués*. V. Aúz Castro (Trad.). Madrid: Aguilar.
- . (1999). Teatro, tempo e história. *Colóquio-Letras*, 151–152, 143–150.
- Reis, C. (2018). *Diálogos con José Saramago*. S. Gil Llinás (Trad.). Madrid: La Umbría y la Solana.
- RTP Arquivos (2019). *A Noite*, de José Saramago. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/a-noite-de-jose-saramago/>
- Santareno, B. (1991). *O pecado de João Agonia*. Lisboa: Edições Ática.
- Saramago, J. (2018). *A Noite*, Porto: Porto Editora.
- Serôdio, M. H. (1997). A mais recente dramaturgia portuguesa: contextos e realizações. *Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa*, 14, 25–37. <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/4303>
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. F. Torres Monreal (Trad.). Murcia, Cátedra-Universidad de Murcia.
- Veloso, M. do S. F. (2020). Os desassossegos do jornalismo na redação de *A Noite*. In C. Reis (Org.), *José Saramago: 20 anos com o prémio Nobel*. (pp. 495–510). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Zurbach, C. (1998). A voz de José Saramago no seu teatro. *Colóquio/Letras*, 151–152, 151–160.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.