

Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas

**Aldo Rubén Pricco, Stella Maris Moro
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

EN LISBOA, UN EDIPO ... BERNARDO SANTARENO, *ANTÓNIO
MARINHEIRO (O ÉDIPO DE ALFAMA)*¹
(In Lisbon, an Oedipus ... Bernardo Santareno, *António Marinheiro (O
Édipo de Alfama)*)

MARIA DE FÁTIMA SILVA (fanp13@gmail.com)
Universidad de Coimbra

RESUMEN — Publicada en 1960, la obra de Bernardo Santareno *António Marinheiro (Antonio Marinero)* retoma, en muchos aspectos, el *Edipo Rey* de Sófocles. Pero en su contexto general son también muchos los cambios, empezando por los que ubican la acción en un barrio típico de Lisboa, en tiempos de la dictadura salazarista, y adaptan esta nueva obra a la realidad portuguesa del momento.

PALABRAS CLAVE: Sociedad portuguesa, motivos trágicos, Edipo, Sófocles.

ABSTRACT — Published in 1960, Bernardo Santareno's *António Marinheiro (António the Sailorman)* goes back, by a lot of options, to Sophocles' *Oedipus Tyrannos*. But in its general context, a lot of changes is produced, mainly by putting the action in a typical space of Lisbon during Salazar's dictatorship, in order to conform the play to Portuguese reality.

KEYWORDS: Portuguese society, tragic motives, Oedipus, Sophocles.

Como tantos otros textos europeos de la posguerra, el *António Marinheiro* de Bernardo Santareno es, en la línea del *Edipo Rey* de Sófocles, un proceso de búsqueda de identidad. Fue ese un ejercicio que el caos social generado por el conflicto aconsejó y, para su diseño, los modelos clásicos se mostraron paradigmas ineludibles. Al simbolismo trágico expresado por los antiguos, Santareno añadió el conservadorismo y represión social del siglo XX portugués, osando tratar un tema tabú dentro de la dictadura política y religiosa que se vivía por aquel entonces². J. O. Barata³ habla de esta preferencia del autor portugués, en consonancia con las tendencias europeas del momento, como de una *tragedia de las pequeñas grandezas*, que recupera una experiencia puramente humana bajo el ropaje del 'héroe' trágico de la antigua Grecia. En Santareno, la vivencia del amor, como un elemento central, es ejemplo de una tendencia natural al ser humano que se ve en choque con normas sociales implacables, indefinidas las fronteras entre la normalidad y un comportamiento irregular.

¹ Santareno 1960.

² Véase Botton 2009: 33-57.

³ 1990: 223.

Todo en el título de esta obra portuguesa colabora para un estimulante anacronismo y choque de culturas; Antonio, uno de los nombres más comunes en el Portugal contemporáneo, alterna con el del Edipo tebano⁴, protagonista de uno de los mitos más populares de la antigua Grecia. En vez de soberano, el Edipo portugués encarna al marinero, uno entre tantos otros hombres nacidos en uno de los barrios más típicos de Lisboa, Alfama. Toda la acción se pasará en una casa modesta, la réplica contrastante del palacio de los Labdácidas, vecina de una taberna tradicional de Alfama, alumbrada por una vieja farola, y donde a veces se escucha el fado. El escenario se nos presenta descrito en detalle – la puerta y una sola ventana a la calle, el fregadero, una máquina de costura, la cortina de encaje, la maceta de la albahaca típica de la fiestas de San Antonio, la imagen del Santo y ... la foto del fallecido marido de Amalia. La minucia de esta descripción contribuye a la metamorfosis de una acción que Sófocles creó pública, política, afectando, más allá de la vida de un *oikos*, a toda la ciudad, y que Santareno confina a los límites de una casa, prolongada por la calle estrecha de un barrio modesto⁵. Si el contexto en el que los personajes de Sófocles se mueven es el de la *polis* ateniense, repartida entre las glorias de una colectividad en progreso, donde, aun así, ya se vislumbran las primeras señales de crisis, Santareno ubica a los suyos en una sociedad retrógrada, donde los comportamientos son dictados por un obscurantismo impuesto por el poder y las instituciones.

El tiempo es, según afirma la nota preliminar, el de la Actualidad que, para Bernardo Santareno, es la del Portugal de los '60, marcado por la pobreza y por un conservadorismo feroz, de índole patriarcal. La lista de los personajes, con nombres bastante familiares, incluye, al servicio de la futura acción, sus correspondientes edades – António, 20 años, Amália, 36, Bernarda, 60, Rosa, 27, Rui, 28, Aninhas, 8 ... Todo tan portugués y a la vez ¡tan helénico y tan universal! Algunos lazos de parentesco son, desde inicio, establecidos por un diálogo introductorio entre dos personajes⁶: Bernarda y su hija, Amália, comparten la misma actividad; son costureras en el barrio. Angustias que abalan a los vecinos, como las que resultan de la peor de las 'pestes', la pobreza – la falta de azúcar, de patatas, de sal ... – allí encuentran respuesta, en una casa donde la generosidad se substituye a la abundancia. La antítesis que Sófocles encarnaría en dos hermanas (Antígona y Ismena, Electra y Crisótemis), Santareno la reproduce en madre y hija, Bernarda crispada y prepotente, Amália dócil y subyugada por las

⁴ El nombre de Edipo, como alternativa, está limitado al título, porque el texto reserva al personaje tan solo el de António Marinheiro.

⁵ Barata 1990: 240 destaca esta preferencia del dramaturgo portugués: la de restringir la acción a núcleos familiares y sociales estrechos, donde las tensiones y sentimientos se exageran, "islas sociales dotadas de valores propios".

⁶ Esta es la escena de apertura del Acto I, uno de los tres en que la obra se reparte, dentro de una estructura que infringe el modelo propuesto por el original griego.

imposiciones de una sociedad que su madre vehicula. Pero ambas entristecidas y sumisas a la oscuridad de una vida difícil y a la tragedia que sobre ellas se abatíó.

En vez del oráculo, una conversación entre vecinas repone los antecedentes de una fatalidad bien presente: «Tenía que ser, estaba escrito» (15) – pronuncia sentenciosa Rosa, la de al lado. Estaba escrito que, en la taberna fronteriza, un cruce de vidas y destinos, el marido de Amália, bajo el efecto del vino, desafiara a un muchacho que, para defenderse de su furia de borracho, lo había matado. Y salió absuelto – rezaron los tribunales –, por haberlo hecho en legítima defensa. En el barrio, voces se levantaron para celebrar al asesino, tan joven, un muchacho tan bonito, tan solitario, un trotamundos sin familia, un marinero de puerto incierto, y al final inocente ... António Marinheiro de su nombre; sin duda un apodo, al igual que el de Edipo, «de pies hinchados».

En contexto que se presenta tan corriente y realista, Amália, la Yocasta de Alfama, introduce la nota de la extrañeza, de la maldición, de un fantástico que sobre ella paira desde su primer gesto: el de colgar en el nudo de una cuerda, suspendida del techo (11), las prendas de ropa que está costurando, vida y muerte suspendidas de un mismo lazo. En ella se adensa una sensibilidad extrema; un sencillo derramar de agua, descuido trivial en las lides domésticas, la llevará a maldecir sus manos (13): «¡Todo lo que toco se echa a perder!». A su lado, con aquella inconsciencia irónica que el ser humano denuncia con palabras que son la marca de su profunda ignorancia, la madre lanza acusaciones, que dirige contra el homicida desconocido de la taberna, pero que vendrán a tener a Amália como destinatario (16): «¡Maldito sea, él más la perra tiñosa que lo parió!»; (17) «Aquel es mala hierba, ¡hijo de zorra y vagabundo!». Por eso comenta, con razón, Deniz Jacynto: «Si una obra de teatro tuviese que llevar por título el nombre del personaje principal, este *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)* tendría que llamarse, con toda justeza, *Amália (A Jocasta de Alfama)*». Es este un protagonismo que ajusta el modelo griego a las preferencias estéticas de Santareno y a la centralidad que tiende a dar a lo femenino.

Al contrario de Bernarda, Amália habla con propiedad, sin siquiera sospechar la clarividencia asustadora de sus palabras. La suya es la voz de la memoria, y a la vez de la denuncia de una verdad más profunda que a los otros escapa; por eso se multiplican a su alrededor las incomprensiones de los que no ven más que lo inmediato (22): «¡No te entiendo, mujer! No entiendo nada de eso; Tú, dentro de poco, lo que vas a estar es medio loca...». Sobre la taberna, donde se canta el fado, donde el vino jorra en abundancia – peligroso pasatiempo de hombres desocupados – ella hace la lectura de una verdadera Pítia: «¡Malditas tabernas! son lugares del demonio». Y recuerda la violencia que por ellas escurre. No solo la que confronta a desconocidos, como la que le mató el marido, sino la que fractura familias; ya antes este mismo marido, José de su nombre, hombre manso y honrado transformado en bestia por los vapores del alcohol, había dado muestras de una agresividad insospechada, contra la misma Amália, en

ese momento su víctima (19): «Y me golpeó ... me pegó como loco, con cuantas ganas tenía con ... ay, ¡con odio!». La desgracia se anunciaba eligiendo criteriosamente a sus víctimas: Amália primero, António después, y siempre un marido enfurecido por una rabia injustificada, soplada por un demonio que tenía en la taberna su reino. Taberna, terreno público, ajeno a la casa y a la mujer, una especie de ágora donde el hombre se completa con todo lo que el *oikos* no logra garantizarle (19): «Ellos quieren otra cosa que una no puede darles ... ¿¡qué una no tiene!?! (...) ¡Es allí, en la taberna, los unos con los otros, que lo encuentran!». Estaba creada, en la angostura de una calle, el eterno conflicto entre *oikos* y *polis*, que es también el de mujeres y hombres en la sociedad humana.

Lo que, en el *Edipo Rey* de Sófocles, antecedió la acción en Santareno es dado al vivo en este Acto I. La ventana abierta sobre la calle, canal de comunicación entre casa y barrio, enmarca la imagen de António Marinheiro. Frente a la taberna, como punto de encuentro con la fatalidad, allí está él, tranquilo e intenso, desafiando su destino. Su llegada desencadena tempestades de sentimientos: Bernarda lo insulta, Amália se entrega a una convulsión de emociones, incapaz de resistir a la seducción de la belleza y juventud del muchacho, dispuesta a declararlo inocente, a dudar de su culpa. La rabia de la madre se vuelve toda hacia el pasado, cobrando deudas por el crimen cometido; el miedo de la hija se vuelve todo hacia el futuro, en una alarma por lo que parece una amenaza. En este juego temporal se interpone la memoria: de algo inconfesable que hace, de dos mujeres tan distintas, dos cómplices; una conspiración está presente en la ambigüedad de las palabras, referente a un acto reprobable donde, en vez de compartido con un servo fiel, todo se pasó en el ámago de una familia. A lo que antes era rabia y miedo, en el contraste entre las dos mujeres, se sucede otra antinomia, fatalidad y castigo, en la lectura de los acontecimientos que las aproximan. Huracán de sentimientos y recuerdos, que se repercute en gritos de alarma, en movimientos intensos en el barrio, ya, por la puerta que se abre, António y Amália se miran intensamente, en una sintonía inusitada de almas.

Con este encuentro, Santareno se aleja de forma radical del modelo sofocliano. Toda la persecución que el Edipo tebano habrá de llevar a cabo en busca de su identidad, que es también la revelación del asesino de Layo, desaparece, una vez que el asesino de José es por todos conocido y responde al apodo de António Marinheiro; allí está él, absuelto ya por los tribunales, pidiendo perdón de su exceso (29): «Fue la sangre ...» – dice – refiriéndose al golpe que le llevó a actuar, sin consciencia de la dimensión de lo que decía. Todo lo que puede abonar en su favor tiene el tono de «una fuerza superior», aunque no lo traiga a Alfama la mano de un dios desconocido: «Fue la primera vez que le hablé ... pero él me ofendió, me escupió, me llamó ... ¡todo lo que hay de peor! Después me cortó ... en ese instante, no sé ... ¡perdí la cabeza!» (29). Y cuando todo parecía basarse en un encuentro fortuito entre desconocidos, en las palabras que escucha, Amália reconoce el tono, que, por extraña coincidencia, es el de la voz de José (30). Una

especie de reconocimiento empieza a desarrollarse; si Amália detecta en aquella voz tonalidades conocidas, António confiesa la extraña simpatía que sintió por el desconocido de la taberna, por la bella voz con la que cantaba el fado, por el rostro feliz y remozado con el que compartía con sus amigos.

A esta corriente de atracción, José respondió con animosidad, otra forma de reconocimiento de una generación mayor que se ve amenazada por la nueva que llega y tiende a imponerse. Si la *anagnorisis* no se consuma aún, un paso está dado en ese sentido; ante la furia renitente de Bernarda, que nada ve o presiente, la comprensión de Amália por las razones del asesino – “yo acredito en usted: sé que le da lástima» (32) – es un primero avance para juntar la viuda a un muchacho, casi niño, que por familia no tiene a nadie. Es en este momento que la atención de ambos se fija en el retrato de José, tan solo para que la víctima participe del encuentro y responda, a distancia, a la pregunta latente: ¿Quién es este António Marinheiro? ¿De dónde viene? ¿A quién pertenece? Cuestión aún en suspenso, que no impide el perdón, de la viuda al asesino del marido. Lo que en Sófocles se traducía en el premio debido al vencedor de la Esfinge, por la ciudad en fin libertada de una pesadilla asesina – el trono y la mano de la reina – era, en Alfama, el resultado de una cadena de sentimientos que la voz de la sangre fue persistentemente uniendo.

El Acto II trae ‘luz’ sobre la oscuridad latente. Es Nochebuena⁷, momento para recordar otras tantas cenas celebradas en familia con los que ya no están; pero es también nacimiento, promesa de futuro, tiempo de júbilo, esperanza de un devenir. Es, por lo tanto, una fecha simbólica la que Amália usa para reintegrar al hijo abandonado en la familia a la que pertenece, como si de un segundo nacimiento se tratara⁸. Es el luto por el pasado y la alegría por un futuro lo que de nuevo contrasta en las dos mujeres: Bernarda nostálgica, Amália risueña, feliz no solo porque es Navidad, hay que decirlo ... sino porque aún ayer, en la parte baja de la ciudad, el destino le puso por delante una visión: António Marinheiro. Las voces del barrio, como si de un coro de tragedia se tratara, registran la extrañeza de un escándalo que se va adensando. Son esas voces que llenan el tiempo, como un estásimo, que separa el perdón de una relación que se va consolidando. No es un análisis de la transcendencia de una fuerza oculta que se presiente al timón de

⁷ Este es uno de los trazos de influencia del cristianismo en los que la obra es fértil, no solo en las fechas de los acontecimientos – Nochebuena o San Antonio –, sino también en afirmaciones repetidas de los personajes: “Amália – Dios no duerme” (15); “António – Incluso me parece que no fui yo, sino Dios o el Diabo” (34); “Bernarda – Yo no tuve la culpa ... Dios sabe bien que ...” (101).

⁸ Botton 2009: 47 interpreta sugestivamente los tiempos dramáticos; si añadimos a los tres meses que separan el homicidio del marido del primer encuentro de Amália y António, los seis, que separan la boda de ambos del reconocimiento que los identifica como madre e hijo, “tendremos un dramaturgo que construye temporalmente los nueve meses de un raro y nuevo embarazo”.

los acontecimientos, ni de la comparación con ejemplos míticos que los ilumine. Es tan solo el chismeo del barrio, atento y delator de un afecto contra natura que se va reforzando. Amália ha de concordar que António, además de asesino del marido, es muy joven, casi un niño, difícilmente un marido que responda a sus aspiraciones; es por lo tanto sobre un sentimiento irracional que la Yocasta de Alfama tiene que construir una relación que se adivina; su Edipo no le es dado por el pueblo, en aclamación; es reclamado por un hechizo irresistible, capaz de enfrentar la animosidad social.

La Nochebuena será también noche de encuentro. António entra, para participar de la fiesta de familia, una realidad que le es extraña. Con ele trae, como antes lo hacía José, unos pasteles de nata, de regalo para Bernarda ... en ese mismo día en el que, de la pared, desapareció el retrato de José.

Esta vez con Rosa como testigo, se desencadena una otra *anagnorisis*, incompleta, al igual que la anterior. Alrededor de la mesa, en la tranquilidad de la cena, una extraña semejanza física entre António y Amália se impone de pronto. “Hace un ratito mismo, allá en la taberna, me dijeron que me parecía a usted...” (52). Y, viéndolo bien, nariz, frente ... tienen realmente semejanzas. Al mismo tiempo, otra similitud, de sentimientos, se hace también manifiesta. El miedo, el eterno miedo del futuro, regresa en Amália, pero no impide que la palabra ‘amor’ se pronuncie entre ambos por primera vez, en presencia de una Rosa que, a la ventana, presta atención a los acordes de fado que llegan desde la taberna. Al entorno característico de Alfama, barrio de tabernas y amores fortuitos con marineros de paso, se une un toque de tragedia, de la genuinamente griega. Amália cuenta un sueño, un sueño constante en el que António es el ‘héroe’ (54-55). Y para que la réplica del modelo helénico se consolide, el sueño tiene como escenario «un palacio ¡cómo de reyes!». Mansión laberíntica, de compartimientos sin fin y paredes recubiertas de espejos. Laberinto dorado, en el que Amália se veía errando desorientada, confrontada en cada espejo no con su mismo reflejo, sino con su destino, en la imagen de António. La razón, ‘como un rollo de lana que una desenrolla en el suelo’, no la llevaba a la salvación tras la chacina de un monstruo; la dejaba emparedada, golpeando desesperada las paredes que le impedían el camino y la comprensión. Y de pronto, en el espejo, la imagen ‘entera’ de un António sano y promisorio, era sustituida por una ruina: «Tenías un golpe aquí, este ojo vaciado... y el cuello cortado, separado de la cabeza». Como en un sueño trágico, la verdad se anticipaba por símbolos, sin que los que la veían pudieran descodificarle la semiótica. Incrédulo, António repite ahora la desconfianza de la Yocasta sofocliana en cuanto a sueños y presagios (55; cf. S. OT 708-709, 723-724); “Son sueños, Amália ... ¿de qué valen los sueños?»...

Indiferentes al relato del sueño, António y Amália consolidan su amor. No de una forma tranquila, porque hay algo que contraría intuitivamente ese impulso irresistible y, al final, vencedor. Para el Marinero es momento de recordar

la soledad de su niñez, la desprotección, el abandono, la marginalidad que lo mantuvo vivo y que la presencia de Amália tuvo el don de remitir a un pasado, ahora distante. Al contrario del modelo griego que dio forma a su destino – de niño abandonado que un día retorna a sus raíces –, António vivió un pasado flagelador. No tuvo padres adoptivos que lo protegieran, no solucionó el enigma de un monstruo para traer la paz a una ciudad; llevó una vida de expedientes, marginada de las leyes morales y sociales, a pesar de conservar, genuinas, cierta fragilidad y sensibilidad infantiles.

En Amália crece un sentimiento maternal, que la lleva a acariciar los cabellos de aquel muchacho, casi un niño, cuyas palabras de amor parecen profanación⁹. Es al final una reacción de la naturaleza que enlaza a aquella mujer más madura con un hombre aún infante, a pesar de la diferencia de edades, simplemente un hombre y una mujer. En António y Amália, como en Edipo y Yocasta, la naturaleza entra en conflicto consigo misma, porque, sin que el espíritu lo haya aún comprendido, la natural cadena de vida está a punto de confundirse en sus rasgos más genuinos y esenciales.

Afuera, en la calle, pasa la Loca, y se le escucha “una carcajada aguda, prolongada, escarnejadora” (62). “Se escucha, afuera, un silbo especial: discreto, apenas perceptible” (65), que llega del otro lado, de la puerta de la taberna, donde se perfila Rui, un amigo cuya presencia hoy no es deseable (66): “Él lo ensombrece todo, lo pudre todo ... trae desgracia». Se multiplican los presagios, como último alerta antes que la máquina infernal de la desgracia se ponga en marcha. El personaje Rui, un amigo siniestro y una sombra permanente junto a António, introduce en la acción una especie de *philia* solidaria, pero maléfica. También él repudiado por la sociedad y empujado hacia una vida marginal, mantiene con António una relación en la que no falta complicidad; en el tribunal, «no faltó a una audiencia» (17); en la profesión, son ambos marineros, embarcados en el mismo navío (17); su silbo no deja a su compañero indiferente (65-66). Pero de esa *philia* surge igualmente el repudio por la normalidad de vida y afectos, que António parece ir conquistando. En el futuro, será a Rui que Amália confiará el destino de António, tras la revelación del parentesco que los une, como si lo abandonara una segunda vez; no para aniquilarlo, como en otros tiempos, por temor al reproche social; sino para salvarlo, devolviéndolo a la marginalidad en la que se había transformado su vida.

Al Acto III está reservada la peripecia y el desenlace. No lo deja oculto, articulándolo con la evolución anterior de la acción, una nota de apertura (67): «Verano. Sol poniente: se hará incidir sobre el nudo de la cuerda (de donde

⁹ La profundización del lazo maternal es muy evidente en Santareno. Yocasta era más sobria, más esposa que madre en su relación con Edipo. Amália multiplica palabras y gestos de cariño hacia el niño que para ella existe por detrás del hombre al que ama.

cuelga tan solo un lienzo de seda escarlata, largo, raspando el suelo) un foco de luz roja. Se pretende de esa forma sugerir el lazo de horca que sirvió a Yocasta, en la tragedia de Sófocles, para consumir su suicidio». Es en la mención al suicidio, un episodio que, en Sófocles, ganó un contorno muy particular, que el nombre del poeta es por primera vez expresamente referido. Como si fuese imposible sugerir suicidio en ausencia de su modelo natural. Y esta será una señal a conservar iluminada a lo largo del Acto III, para que la atención del espectador se focalice en ese lazo como en un blanco a alcanzar. Al mismo tiempo que un enorme pájaro negro muere contra la ventana de la casa, y que llega desde la calle «siempre aguda y metálica, la misma carcajada» de la Loca (71), Amália vive la alegría de un amor único y intenso. Toda su natural clarividencia se oscureció ante este juego de presagios, inhibida por la fuerza de Eros. Es ahora Bernarda, más lúcida, quien se aterroriza, en una inversión del juego dramático transversal entre las dos mujeres.

António llega trayendo a Rui, el amigo que lo apesta todo, como si todas las fuerzas negativas se instalaran en horrible sintonía. El amor va cediendo paso al miedo; ¿miedo de qué?, ¿de un ave que murió?, ¿de un amigo que no se reconoció? con Rui es el pasado que regresa, el de la marginalidad del Marinero, vivida en puertos distantes y ya olvidados (77): «Soy feliz. Ahora me siento feliz». Pasado que no se borra o fractura, que es maldición y condiciona el presente. Que reclama de la ‘traición’ de António, que se pasó de los ‘malos’ a los ‘buenos’. De ese tiempo resta un secreto sobre su origen, uno de los que António aún no fue capaz de contar a la mujer con quien vive feliz ahora.

El miedo se va adensando y el relato del sueño regresa. Sueños de maternidad asaltan el espíritu de Amália, que, quien sabe, le gustaría tener un hijo de António. Idea que, a la vez, le repugna y fascina. Y es la idea de ese hijo que, en la ingenuidad de António, satisfaría a una mujer «que nunca fue madre», que la revelación estalla. Es hora de los secretos del pasado, de que complicidades culpadas vean la luz del día. Bernarda, la madre, viste la piel del destino y carga con el peso de las convenciones sociales, porque el abandono de un niño indeseado fue obra suya. Hubo que ocultar al hijo de una unión ilegítima, nacido no contra las órdenes de un oráculo, sino contra las de la convención social, fuera del matrimonio, porque José tenía mujer cuando dejó embarazada a Amália. Esta se sometió a la violación, por falta de madurez, y pasó a vivir una unión ilegítima, incapaz de impedir el abandono del hijo nacido; acepta después un matrimonio de conveniencia, seco y estéril, tan solo para legalizar una unión que los criterios sociales reprochaban. Las pruebas de todos los delitos, que son también las señas del reconocimiento, no escapan a la convención; un interrogatorio ceñido pone a la vista el lugar del abandono – una trainera –, el momento en el que sucedió – día de San Antonio, patrono de la ciudad –, las ropas del niño, azul y blanco a rayas, como las de un embarcado. El nombre, hasta ese momento ambiguo e incomprensible, subtitula el cuadro: Antonio Marinero.

Por entre el torbellino de sentimientos que se desata, una acotación denuncia el paralelo del desenlace inminente (102): «Amália empieza a andar alrededor de la cuerda de la horca, que ha de estar iluminada de modo a que la reminiscencia griega – el ahorcamiento de Yocasta – tome el valor de símbolo». Este es el destino que aproxima, a millares de años de distancia, a las dos mujeres. António, cual Edipo, ese vivirá «ciego para todo esto», madre, padre, casa, trabajo, exiliado por los caminos del mundo. Su bramido (105), «¡Ciéguenme!, ¡sáquenme los ojos! No puedo, no soy capaz de volver a ver a nadie más», es, sin que sea necesario acentuarlo, el eco del grito del Edipo sofocliano (*OT* 1334-1335, 1371-1374). Junto a él no estará la mano piadosa de una hija devotada, que no tiene, sino la presencia de un compañero maldito, Rui, como él, parte de los malditos que la sociedad condenó, una especie de Pílates en su indestructible *philia*.

En Santareno ceguera y suicidio no son más que una evocación, de homenaje a un modelo, un exceso sin lugar en el plan en el que la acción se sitúa ahora. Gente común que son, António y Amália se refugian, como excusa, en la fuerza de un destino que los supera y mantiene inertes bajo la tormenta. Como un coro, todo el barrio se junta para eliminar de sus fronteras la peste que los contamina. La imagen con la que Sófocles abre el *Edipo Rey* cierra el *António Marinheiro*. En vez de la intervención salvadora de su rey, reclamada por los tebanos, las gentes de Alfama exigen exilio y muerte para los culpados, que expurgue de la mancha su barrio. Es la mujer, a la vez inocente y culpada, que Santareno conserva en escena hasta al final, cuando de António se escucha tan solo, a lo lejos, la sirena del navío que parte. Amália queda, rodeada de odios, dividida entre la pasión y el horror, con los ojos puestos en una cuerda que no tiene, como Yocasta, ánimo para apretar; pero capaz, con una ‘heroicidad’ antes insospechada en alma tan sumisa, de enfrentar la soledad y el exilio dentro de la propia sociedad que la repudia y de oponerse a la instalación de una orden aniquiladora.

BIBLIOGRAFÍA

- Barata, J. O. (1990), “A presença do trágico em Bernardo Santareno”, *Biblos* 66: 203-243.
- Botton, F. V. (2009), “Nautas no leme do destino: Bernardo Santareno e uma concepção católica de tragédia”, *Todas as Musas* 1: 33-57.
- Santareno, B. (1960), *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*. Porto: Divulgação.