

CLAVES CLÁSICAS DE LA TRAGEDIA CERVANTINA. APROXIMACIÓN AL PROCESO DRAMÁTICO DE *LA DESTRUCCIÓN DE NUMANCIA*

A Eduardo Camacho.
In memoriam.

Rafael Pestano Fariña
rfarina@ull.es

RESUMEN

El análisis dramático de *La Destrucción de Numancia* remite al paradigma característico de la tragedia greco-romana. Nuestro objetivo se define por la intención de desentrañar la concatenación de su formato y por la necesidad de desvelar la motivación cervantina más específica: la sublimación de la libertad trágica del individuo en un contexto de asedio extremo, motivo que aquí aplicamos a la valoración de acontecimientos actuales.

PALABRAS CLAVE: recreación cervantina, tragedia clásica, intertexto, interespectáculo, sujeto trágico, asedio desmedido, libertad trágica, ética individual, referentes actuales.

ABSTRACT

«Classical keys of the Cervantine tragedy. Approach to the dramatic process of *The Destruction of Numancia*». The dramatical analysis of *The Destruction of Numancia* refers to the characteristic paradigm of the Greek-Roman tragedy. Our object is defined by the idea of unravelling the linking of its format and by the necessity of being vigilant to the more specific Cervantine motivation: The sublimation of the tragic liberty of an individual in a context of extreme siege, the reason that we are applying here and the appraisal of current events.

KEY WORDS: recreation Cervantine, classic tragedy, intertext, tragic characters, excessive siege, tragic liberty, individual ethics, current references.

El análisis dramático de la *Destrucción de Numancia* desvela que los temas tópicos siguen vigentes. Ejemplo palpable es la constante reutilización de un motivo tan fructífero como el asedio de impronta griega y paradigma troyano. Entre los autores que acuden a ese pretexto creativo se incluye el mismo Cervantes, quien nos recuerda la rotundidad de una razón universal que no se nos escapa: el ser humano permanece asediado por sus propios y constantes demonios. De ahí nues-





tro interés, que es nuestro propósito. Intentaremos interpretar las posibles referencias cervantinas a los modelos clásicos. En último término lo que se pretende es alcanzar la lectura comprensiva que decodifique los fundamentos característicos de la arquitectura dramática de la *Numancia*.

Si, en primer lugar, atendemos al recorrido público de los espectáculos que Cervantes nos propuso, hemos de aceptar que escribe un teatro sin fortuna escénica. Ni la tuvo entonces ni la tendrá después. Al menos no tiene tanta fortuna como Lope o Calderón. De hecho, las propias referencias cervantinas atestiguadas en el *Quijote*, *El Viaje al Parnaso*, o en las *Comedias y Entremeses*, nos remiten al escaso éxito de su carrera dramática. Sus primeros estrenos al regresar de Argel (1581-1587) permiten vislumbrar la aceptación del público ante sus obras¹. Durante su estancia en Andalucía (1587-1601) se mantiene alejado del mundo teatral. Finalmente cuando se traslada a Valladolid (1602-1606) y después a Madrid (1606-1615) Cervantes vuelve a escribir teatro y sufre la incompreensión de los profesionales de la escena. Dicho de otro modo: los empresarios se niegan a representar su obra. De ahí su publicación extrema en 1615 de las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*. El título habla por sí solo. El divorcio entre Cervantes y el mundo del teatro culmina un proceso iniciado desde el último decenio del s. XVI. Lo que en ese momento preferentemente se difunde por parte de las compañías ya regulares y de título es la producción masiva del Fénix y de sus discípulos. El autor de la *Numancia* no tuvo nunca el trato privilegiado que mantuvo Lope con los corrales de comedias². Pero, pese a todo, la valoración general de su teatro es positiva y revela que Cervantes unifica referencias autobiográficas, históricas, literarias y folklóricas. No obstante, la técnica dramática y la versificación no están a la altura del prosista que Cervantes fue. El movimiento y el ritmo del drama cervantino es valioso en los entremeses, pero difícil de aceptar en sus comedias. Ello no quiere decir que sus textos teatrales no alcancen a ser magníficos guiones escénicos: todo dependerá —como casi siempre— de la atenta decodificación de sus obras. Lo que ha de hacerse es interpretar sus claves y codificar el guión escénico que ha de actualizarse finalmente en la escena. Baste contrastar las inmensas posibilidades de que disponen hoy adaptadores, escénografos, directores y actores. Lo que ha de perseguirse es la búsqueda del ritmo que permita actualizar las claves dramáticas que nos propone.

¹ Cf. RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 188, donde se da cuenta de la desigual recepción de sus obras teatrales. A partir de un prometedor momento inicial, donde aparentemente contó —si seguimos el testimonio cervantino— con el aplauso del público, se pasó a otro de desencanto. De fondo queda la convicción de no haber superado a tiempo el esquematismo de las normas aristotélicas. Para comprender la posición cervantina cf. *Don Quijote de La Mancha*, 1605: 1, 48, donde, por intermedio del cura, Cervantes desvela sus razones y también su incapacidad para comprender los nuevos modos.

² Cf. CANAVAGGIO, J.: «El teatro», en RICO, F.: *Historia y Crítica de la Literatura Española II* (López Estrada, *Siglos de Oro: Renacimiento*), ed. Crítica, Barcelona, 1980, pp. 641-642. Cf. para esto mismo las apreciaciones de NAVARRO DURÁN, R., *Cervantes*, Síntesis, Madrid, 2003, vol. 21, pp. 100-101.

El propio Alfredo Hermenegildo³ nos señala la dependencia de la tragedia española en el último tercio del s. XVI del clasicismo. Los referentes no podían ser otros que los autores italianos ya versados en el manejo de modelos antiguos. Algunos siguen estrictamente los modelos clásicos (por ejemplo Jerónimo Bermúdez⁴). Otros se alejan de los modelos, pero mantienen lo esencial. Entre quienes se alejan e innovan citemos, por ejemplo, a Juan de la Cueva o a Argensola⁵. En todo caso, puede dudarse respecto a si el conocimiento de las fuentes dramáticas clásicas fue directo o indirecto, pero lo incuestionable es que Séneca sigue estando en el camino intermedio. Del mismo modo que sirvió de puente entre Shakespeare y los clásicos de la Antigüedad también lo será en relación con los dramaturgos hispanos del Siglo de Oro. Estos autores escriben tragedias que persiguen una enseñanza moral y cívica mediante el espectáculo. Su estilo es el propio de la dramaturgia clásica. Por ello no ha de extrañar que las tragedias de nuestro Siglo de Oro tiendan a estructurarse a partir de la trascendencia y relevancia social atribuibles a los personajes, a los motivos y a los espacios escénicos allí representados. La razón es obvia: lo que se representa se somete a juicio y lo que se somete a juicio en lo trágico es lo trascendente por cuanto su crisis o su descalabro afecta a los fundamentos del orden social y humano. Debía ser necesariamente así porque el horizonte alusivo era el de los clásicos y ellos estructuraban de este modo sus tragedias. El paradigma de la tragedia clásica seguía marcando pauta. Los clásicos griegos y latinos también imitaban y aludían a obras, a personajes, a temas ya conocidos. Por decirlo de otra manera: recreaban a partir de creaciones anteriores. No era casual. Lo que pretendían era permanecer en la memoria colectiva de los autores admirables. El texto, la obra que cita, pretende llegar a ser a su vez citable. De este modo cuando los clásicos españoles recreaban a Séneca recreaban también —sabiéndolo o no— a Esquilo, a Sófocles, a Eurípides, que constituían el propio abanico de influencias del autor cordobés. Así la Numancia es también un intertexto y un interespectáculo. O lo que es lo mismo: una conjunción de textos y espectáculos anteriores.

La propuesta teatral cervantina que ha pasado a la posteridad alcanza a las comedias y entremeses citados antes y a otras dos obras: *Los tratos de Argel* y *La Destrucción de Numancia*. De *Los tratos de Argel*, que es pieza de cautiverio y documental, no nos ocuparemos. De *La Numancia*, sí. Ensalzada por Goethe, Schopenhauer o Azorín, se dramatiza en esta tragedia el cerco de Numancia por los romanos y la resistencia heroica de los numantinos. Enraiza en la historia y de ella toma motivos y personajes previamente conocidos y por ello identificables por el público de la época, dado el lógico proceso de complicidad que permite la comunicación dramática entre actores y público. Claro está que hoy tendríamos que tener en cuenta la necesidad de superar ciertas dificultades comunicativas, que se deben al

³ Cf. HERMENEGILDO, A.: «La tragedia española en el último tercio del siglo XVI», en Rico, F., *op. cit.*, pp. 582-583.

⁴ Cf. REYES PEÑA, M. de los: «El teatro prelopesco», en Rico, F., *op. cit.*, pp. 546-548.

⁵ *Ibidem*.





desconocimiento actual de aquel contexto por la generalidad del público que virtualmente encontraríamos en el patio de butacas. Entre otras dificultades hermenéuticas están las que derivan de que deberíamos atribuir a los numantinos la caracterización que correspondería a los celtíberos. Pero a su vez deberíamos plantearnos que Yugurta no es un romano cualquiera y de algún modo debe ser diferenciado en la escena. Recuérdese que éste es el nombre del que habría de ser rey de Numidia y que, precisamente enfrentado a los romanos, habría de ser derrotado por Mario y Sila. Conducido a Roma, adornaría el triunfo de los vencedores, y moriría finalmente en prisión de hambre y frío. La variación estriba en que aquí el personaje denominado Yugurta aparece como un joven oficial más, integrado perfectamente en la jerarquía del ejército romano. El tránsito del Yugurta histórico a su diseño cervantino obedecerá a una intención alusiva, pero es difícil determinarla. Tal vez sea sólo un nombre sin simbolismo alguno.

Por otra parte, en *La Numancia* participan figuras alegóricas como España, el río Duero, la Guerra, la Enfermedad o el Hambre. Su integración en el espectáculo constituye un serio problema. No hablo de suprimirlas, pero deben ser valoradas porque afectan a la acción dramática. En cierto modo son narradores e intérpretes del contenido dramatizado. Dada la extensión de sus intervenciones las figuras alegóricas se contraponen al sentido más puro del teatro, que es que ha de ser la acción encadenada y dinamizada de los personajes quien preferentemente cuente. Ya deducirá el espectador lo que se narra y lo que ha de interpretarse mientras se actúa. El uso que Cervantes hace de tales figuras alegóricas y morales remite a una modificación formal del modelo clásico. Porque aquí en Cervantes tales figuras suplen a los coros de la tragedia clásica. De hecho sus intervenciones reflejan las mismas funciones que aquellos coros desempeñaban (o enfatizaban, o describían, o redundaban, o juzgaban, o sentenciaban, o complementaban, o interpelaban, o respondían, o simplemente dramatizaban lo *indramatizable*). El Duero, por ejemplo, profetiza la gloria futura de Numancia. Esta inducción a una lectura específica es muy común en el Coro griego o en el coro de las tragedias de Séneca. Se usa así a propósito de la destrucción de Troya. Los coros griegos o los de Séneca también nos advierten de que Troya renacerá de sus cenizas. Bien es verdad que no se persigue tan sólo inducir una interpretación específica en el público. El coro —o su equivalente⁶— es también un mecanismo formal del espectáculo, que ajusta y consolida el sentido del contenido allí donde el canal de comunicación entre escena y público no está ni mucho menos garantizado. Ni en Grecia ni en Roma ni en los corrales de Comedia se seguían las representaciones tan en silencio como creemos hoy. La importancia de estas figuras alegóricas en Cervantes queda evidenciada por la idea esencial que las define y que pretenden transmitir y asegurar en el proceso

⁶ Cf. *Así es la vida*, obra cinematográfica de Ripstein, A., con guión cinematográfico de Garcíadiego, P.A., inspirada en *Medea*, de Séneca, Productora Filmania, Gardenia Producciones, Fondo para la Producción, donde la televisión hace las veces de la *orchestra* clásica y el Trío Romántico Señorial ejerce la función coral.

comunicativo: el ejemplo de Numancia evoca la futura gloria de España⁷. Ello se encadena con la necesidad de la exaltación nacional en su más amplio sentido. La voz escénica de Cervantes en su *Numancia* necesariamente redundaba desde la alegoría. En los coros clásicos también se redundaba y también se inducía. Pero, una vez comprendido este mecanismo, uno ha de aceptar al tiempo que hoy existen mecanismos que permiten clarificar notablemente la acción dramática sin necesidad de tales figuras alegóricas ni de tales coros. O sin necesidad de desvirtuar la acción en favor de la narración alegórica. El canal comunicativo puede garantizarse con procesos más ágiles y más cercanos al ritmo audiovisual predominante en la actualidad.

La Numancia se distribuye en cuatro actos con alternancia de dos espacios o escenarios diferentes, si bien puede estructurarse en uno solo de naturaleza bimembre. Lo que importa es que en escena se oponen el campo numantino y el romano. Ello nos lleva a la oposición dialéctica clásica de tesis y antítesis. Sí, la aristotélica, también la marxista después. Tesis frente a antítesis, de modo que de la confrontación escénica sobrevenga en la práctica la síntesis que interprete, niegue, acepte o rechace el espectador. De modo que la tentación hermenéutica está servida. Dada la contrastada oposición de estos dos bandos, representativos de morales y políticas diferentes, y dado que esa oposición es perfectamente visualizable en la frontera escénica que les separa en ese universo bimembre del asedio, cabe pensar de inmediato en la finalidad de generar una opción épica preferente, vencedora. De ahí que algunos afirmen que cuando Cervantes escribe *La Numancia* escribe una tragedia épica⁸. Esto es prácticamente una redundancia. Todas las tragedias clásicas —las griegas, las latinas, pero también las de Lope, Calderón y ésta de Cervantes— son épicas. Porque todas ellas cuando eligen sus temas, sus personajes, sus ambientes, se definen en función de la ejemplaridad. Los héroes, los reyes, las reinas, los sacerdotes, los nobles, los políticos, sólo importan como trágicos, sólo son carne de tragedia porque permiten articular el comportamiento colectivo a partir de su relevancia social. Sus singularidades sólo importan como modelos de juicio colectivo. Por otra parte, de

⁷ Cf. VIVAR, F.: *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004, pp. 107-137, estudio valioso. No obstante, Vivar interpreta que preferentemente *La Numancia* es un modo de generar la epopeya de los orígenes españoles. Nuestra visión es algo distinta en cuanto que entendemos que el mito, más allá del discurso alegórico, sirvió, sobre todo, a la expresión creadora de Cervantes. De modo que, a nuestro juicio, lo que esencialmente importa es la visión cervantina de esa constante cultural que es el asedio desmedido. Por ello no podemos compartir del todo la afirmación de Vivar (*ibidem*, p. 13): *Cervantes creó con La Numancia un mito español para exaltar la excelencia de los tiempos presentes a través de la antigua bazaña numantina*. Olvida Vivar que el mito —incluso como español— ya existía. Cervantes, en todo caso, utiliza un universal y amplifica su sentido mediante su habilidad artística. Lo que, en definitiva, pretende es buscar un motivo susceptible de ser dramatizado como trágico, susceptible de asumir todos aquellos componentes formales y temáticos a que obligaba el paradigma clásico. Numancia, pues, no es el motivo elegido por su virtual carga épica. Es elegido por ser motivo asimilable a los valores trágicos de otros asedios transmitidos por la tradición. Otra cosa es que tragedia y épica por definición puedan converger.

⁸ Cf. NAVARRO DURÁN, R., *op. cit.*, pp. 101-105.



lo que se trata no es necesariamente de imitar sus conductas. Lo que habrían de ver los espectadores clásicos en Edipo o en Medea era el enjuiciamiento de sus conductas morales en cuanto representativas del interés colectivo. En Edipo, por ejemplo, importa menos el asesinato de su propio padre a sus manos y el incesto con su propia madre. Importa, pero menos. Lo que importa, en realidad, es la rotura del sujeto en cuanto jefe de Estado ejemplar hasta ese momento. Porque su rotura ocasiona la del Estado. Y es sobre todo esto último lo que solivianta la conciencia del espectador, que queda inmerso así en el ambiente propio de la tragedia clásica.

Por estas implicaciones es por lo que los personajes de la tragedia han de estar restringidos a las esferas que sostienen el organigrama social, incluso —si se quiere— el orden humano respecto a la divinidad. Vistos así los personajes trágicos son por consecuencia, por la consecuencia de sus actos, épicos. No ha de sorprender, por tanto, que los personajes de la tragedia clásica sean así de prototípicos. Sus temas, los temas sometidos a enjuiciamiento público durante el desarrollo del espectáculo también lo eran. Si repasamos el telón de fondo de ciertas tragedias clásicas veremos que aún se mantienen los motivos sujetos entonces a crítica pública. Pensemos, por ejemplo, en el modelo del estadista arrogante y ajeno al bien público que pudiera representar Creonte o Teseo. Evoquemos sus modernas actualizaciones a partir de gobernantes que vuelven constante y arrogantemente la espalda a las manifestaciones y llamadas de atención de sus ciudadanos. Pongamos en boca de las mujeres palestinas las palabras de las *Troyanas* de Séneca. O el alarido de las numantinas. Y comprobemos así que son trasuntos de las mismas víctimas. El ejemplo del mismo Edipo nos lleva a la oportuna reformulación actual de aquel tema de tanta fortuna escénica: ¿ha de estar el gobernante libre de toda culpa, sea consciente o inconsciente? ¿La misma Medea no evoca acaso ejemplos actuales que evidencian la confrontación entre la razón y la pasión, entre lo que se espera de uno idealmente y lo que uno lamentablemente es?⁹

Tales ejemplos nos demuestran que la tragedia clásica es una composición artística trabada y de rendimiento actualizable. Responde a un modelo formal concatenado y a una acción dramática predeterminada por la necesidad de articular

⁹ Destacamos la que para nosotros sería la idea esencial de una representación actual y tomando como base el diseño del personaje realizado por Séneca. Para una más completa información respecto al mito de Medea cf. SILES, J.: «Medea», en *Imágenes y ficción*, Las Palmas de Gran Canaria, 2003, 76-99. Este documentado estudio atiende preferentemente a la Medea de Eurípides, por cuanto para J. Siles ésta es la base que auténticamente explica el paradigma constantemente reelaborado (p. 79). Para dar idea de la poliédrica imagen de la Medea de Eurípides sigamos los interrogantes aportados por J. Siles: «¿quería su autor mostrar, en la víspera de las guerras del Peloponeso, a qué conducen la traición y el incumplimiento de los compromisos?; ¿o quería encender un sentimiento de orgullo nacionalista frente a lo que los bárbaros en sí y por su lengua y cultura representan: una *otredad*, extraña, difícil y maléfica?; ¿o quería dar a entender que el sexo masculino —al igual que Jasón— desconoce el amor verdadero?; ¿o más bien trataba de mostrar la irracionalidad femenina, representada en el caso y carácter de su heroína, que no atiende a otros argumentos y razones que los de Afrodita y los de su orgullo herido por Jasón y Creonte aquí? No hay una sola explicación viable, sino la combinación de todas ellas a la vez» (pp. 96-97).



el enjuiciamiento de los motivos sometidos a crítica en cuanto que su análisis sea socialmente útil. Los personajes prototípicos evocan temas prototípicos. Tales temas implican a su vez la utilización de personajes prototípicos. El ahorro comunicativo se sustenta en la posibilidad de actualizar como soportes críticos los motivos que son comunes a la memoria de todos. La memoria es, pues, el soporte del análisis colectivo y de la consecuente configuración ética que genera el espectáculo.

Pero los temas y los personajes y sus actitudes deben responder al modo de expresión del discurso trágico. Se utilizará un ritmo específico, que será el propio del tono pretendidamente trascendente del contexto trágico. Se articulará un mecanismo trabado de temor y compasión. La obra ha de disponerse de modo que los espectadores al mimetizar lo que sucede en la escena experimenten el temor de verse afectados por aquellas mismas circunstancias. Pero a la vez han de compadecerse de aquel que sufre ante el dilema trágico. Esto nos lleva a otro aspecto formal de la tragedia clásica: el patetismo. Lo que los griegos llamaban *pathos*. La tragedia ha de estructurarse mediante un ritmo patético. Esto no es otra cosa que alcanzar a ver en la escena a los personajes nucleares debatiéndose entre olas que van y vienen. El personaje trágico ha de estar movido por pasiones contradictorias como si de una caña de bambú violentada por viento cambiante se tratara. Pero la tragedia maneja otro eje necesariamente definidor de su paradigma. Un eje que cruzan dos parámetros de inmenso valor trágico: el cosmos, el sentido del orden universal, y el caos. Los personajes y los temas que les definen deben ir necesariamente articulados en relación a este eje. Porque lo que la tragedia clásica nos muestra es que del enjuiciamiento constante de los valores sometidos a crítica depende el orden y bienestar o el caos del colectivo. La tragedia clásica dispondrá además a sus personajes, a sus temas y a sus fuerzas motrices, distribuyéndolos en posiciones antitéticas. Las posiciones que se oponen en la escena han de estar equilibradamente dispuestas con la finalidad de garantizar la posibilidad de un juicio ecuánime por parte del espectador. El equilibrio artístico de una tragedia equivaldría así a una suerte de ecuanimidad forense.

Puestas así las cosas, la tragedia clásica se corresponde con la definición aristotélica (*imitación de hombres esforzados en verso y con argumento*) y se contraponen a la epopeya (*que aparece en verso uniforme y es un relato*), pero es mucho más que eso —como hemos visto al hablar de la concatenación de sus procesos—. La tragedia es mucho más que lo que señaló Aristóteles. Una información más completa se detrae de la lectura y de la representación de las obras trágicas. Pero en términos generales debe plantearse que lo que completa la definición aristotélica es la necesidad de mostrar que la tragedia es un modo artístico de responder al espacio y al tiempo específico, es un modo de presentar mediante el discurso dramático la condición humana, si bien también es un modo de establecer nuevos retos y definir así las posiciones futuras del individuo y del colectivo ante las circunstancias que se mimetizan durante el espectáculo. A la tragedia le compete la necesidad de enjuiciar, de tomar posición. La necesidad de definirse y definir. De definirse uno a sí mismo y de definir entre todos el orden social, el cosmos. Así se renueva una y otra vez el orden universal.

¿Obedece la *Numancia* cervantina a estos planteamientos? ¿Cuál es su tema fundamental? En mi opinión preferentemente el asedio. Y el asedio es uno de esos



temas tópicos que al principio les citaba. La guerra —dirán algunos. Como se quiera. Al fin y al cabo los dos asuntos se entrelazan, son indisociables. De mi lectura de la Numancia cervantina —que es personal, por supuesto—, del espectáculo que quisiera ver —también personal—, preferiría ver acentuado el tratamiento del asedio. Diré por qué: La guerra si es noble puede llegar a ser justa¹⁰. Si los ideales propios del derecho natural o del derecho convenido definen las actitudes bélicas y lo que está en juego es la propia supervivencia entonces la guerra puede llegar a ser noble. O más noble que otras. En cambio, el asedio desmedido, más allá de lo necesario para imponerse a un enemigo absolutamente desvalido, es innoble. Qué otra cosa fue el terrorífico asedio a Troya durante más de diez años por parte de los griegos. Qué otra cosa fue el asedio a Numancia. En el diseño de Cervantes el vencedor implacable permanece fuera de las murallas y aguarda a la muerte por inanición de los numantinos. Los romanos simplemente aguardan. Ni tan siquiera ponen en juego su propia vida. La estrategia bélica de los romanos es demoledora, pero innoble. Los dioses difícilmente aprobarán tal deshonor. Tal vez por eso invocan los numantinos al mismo Júpiter. Paradójicamente invocan al dios de los romanos.

La muerte de los numantinos es innecesaria. El asedio duró más de dieciséis años. No resulta difícil imaginar cuáles eran sus condiciones de vida. De hecho Lira y Marandro en la Jornada tercera dramatizan una hermosa escena amorosa que intenta responder a un interrogante: ¿incluso en estas circunstancias hay sitio para la esperanza y el amor?; ¿triumfará Marte o Venus? La de Marandro es su opción extrema de defenderse como soldado. Su milicia es la amorosa. Y el objetivo de su lucha será tan sólo un mendrugo de pan que ofrecerle a Lira. Los versos que Cervantes pone en sus labios son hermosos, pero ha de quedar claro que Lira y Marandro son ya tan sólo despojos humanos. La imposibilidad del amor no confirma otra cosa que la ausencia de esperanza¹¹. Lo que, por otra parte, constituye una razón de fondo

¹⁰ Los testimonios de soldados actuales inmersos en la masacre de la Guerra de Irak confirman esta vez de primera mano este punto de vista. Cf. *El País Semanal* 1570 (29/10/2006), pp. 20-28, donde tan ilustrativas son las declaraciones de ex-soldados estadounidenses, hoy desertores y objetores. Como se ve su intento no siempre es el de huir de la batalla, sino el de denunciar a su vez la ausencia de valores patrióticos nobles, la carencia de cualquier causa bélica noble y el reconocimiento de su culpa en cuanto sujetos instrumentalizados por los intereses inadecuados de su propio gobierno. Cf. a título de ejemplo las declaraciones del ex-cabo Ivan Brobeck, p. 24: *Siempre escuchaba las grandes cosas que ha hecho el ejército de Estados Unidos a lo largo de la historia. Yo estaba dispuesto a jugarle la vida por una causa real, reflexiona, si es que había una. ¿Por qué causa valdría la pena morir? Por una buena causa, es su respuesta. Pero esta guerra no beneficia a nadie. No beneficia a los estadounidenses y ni siquiera a Irak. No es algo por lo que alguien deba luchar y morir. Yo tenía sólo 17 años cuando firmé el contrato, y me pasé toda mi infancia jugando a videojuegos y practicando deporte. No prestaba atención a las noticias, me resultaba aburrido. Pero ahora lo conozco de primera mano.*

¹¹ El amor imposible en tales circunstancias es un factor dramático de primer orden también para A. CAMUS en *El estado de sitio*, Alianza Editorial Biblioteca de Autor, Madrid, 2004⁸ (Éditions Gallimard, París, 1949). Su propósito es asimismo evidenciar la ausencia de cualquier expectativa de felicidad en el contexto del asediado, lo que es la constancia añadida de su deshumanización, de su exterminio. Dos de sus protagonistas, Victoria y Diego —a la postre el liberador—, lo ilustran con



para asumir cualquier riesgo por parte de los numantinos. Las dificultades que se adivinan son de tanta gravedad que justifican cualquier conducta desesperada en el interior de las murallas. Baste recordar el terrible lamento de la madre que aparece en el contexto de los versos 1.708-1.723. La madre que amamanta —o finge amamantar— a su bebé se dirige a él y le dice: *¿Qué mamas, triste criatura?! ¿No sientes que, a mi despecho, sacas ya del flaco pecho/ por leche la sangre pura?* (vv. 1.708-1.711). Probablemente en estas circunstancias practicarían incluso el canibalismo. Cervantes no lo dice, pero en una recreación actual tal aportación sería verosímil. La Historia deviene tabú pero las conductas-tabú representan a veces el auténtico dolor que subyace en determinados acontecimientos históricos. De todos modos esto aquí no importa demasiado. Lo que importa es mostrar que a los numantinos no se les ofrece ninguna salida digna de su honorabilidad. Se les desprecia. Se desprecia su muerte por inanición porque se desprecia el valor de sus vidas. Viene a ser algo así como si la condición humana renegara de sí misma. Importa tan sólo la victoria romana. Lo que se enjuicia, por tanto, en la tragedia cervantina es el asedio, porque éste es el modo extremo de aculturación, de negación de la cultura del otro. Este asedio desmedido, ajeno a la batalla, desatento con la paz negociada, niega la identidad del enemigo. Lo que se pretende es el exterminio.

De algún modo Cervantes pregunta: ¿la condición humana aprueba estas conductas? ¿Tales como a Cipión —que no es otro que Escipión Emiliano (Publio Cornelio), el vencedor de Cartago— queremos a nuestros héroes? ¿Aceptamos que los dioses apoyen a héroes sustentados por tal vandalismo? ¿Tal es la moral que ha de definirnos como individuos y como pueblos? ¿Justifica el fin el uso de cualquier medio? ¿No sobrevendrá finalmente el caos? Y frente a esto nos sitúa la moral ejercida por los numantinos. Los numantinos apenas tienen en sus manos sus propias vidas. Hábitos de vida apenas ya al cabo de dieciséis años. Desde esa perspectiva convierten lo que resta de sus vidas en su arma extrema. Y ese proceso se articula en varias fases. En primer término se contextualiza el enfrentamiento y el plano escénico bipolar del enfrentamiento: romanos frente a numantinos. Más adelante, en la jornada tercera (vv. 1153 y ss.) por boca de Caravino los numantinos desafían al general romano Cipión a un duelo. Proponen el duelo simbólico del mejor de los numantinos frente al mejor de los romanos. La propuesta aun así es un despropósito. Al fin y al cabo el estado físico y mental del mejor de los numantinos no puede

un diálogo vibrante, tal vez algo extenso (pp. 119-127). Es suficientemente ilustrativo este pasaje (pp. 123-124):

DIEGO: Han prohibido el amor. ¡Ah! ¡Te añoro con todas mis fuerzas!

VICTORIA: ¡No! ¡No! ¡Te lo suplico! Yo he comprendido lo que quieren. Lo arreglan todo para que el amor sea imposible. Pero yo seré más fuerte.

DIEGO: Yo no soy el más fuerte. Y no quisiera compartir contigo una derrota.

Señalemos que esto mismo ya lo avanzaba en un contexto anterior la proclamación del estado de sitio por parte de la Peste (p. 74): *Por esta razón fijaos en esto, cuando yo llego desaparece el patetismo. Está prohibido el patetismo, lo mismo que algunas otras pamplinas, como la ridícula angustia de la felicidad, el rostro estúpido de los enamorados, la contemplación egoísta de los paisajes y la culpable ironía. En lugar de todo esto, yo traigo la organización.*

equipararse tras este asedio tan desmesurado al vigor del mejor de los romanos. No obstante, Cipión rechaza la propuesta. Tal vez Cervantes pretende mostrar la cobardía de Cipión. Dicho de otro modo: tal vez Cipión comprende que habría de ser él mismo quien representara en el duelo simbólico a los romanos y teme pese a todo el resultado final. La elección de otro soldado como representante de los intereses romanos en el duelo pondría en entredicho la cualificación de Cipión como jefe. Por otra parte, que los numantinos propongan el duelo simbólico de representantes de ambos bandos indica una cierta ingenuidad, una estructura jerárquica y una conducta propias de lo tribal. Parece presentirse que entre los numantinos en caso de guerra prevalece el jefe natural, aquél que es capaz de erigirse por sus propios medios como dominante. El intento de los numantinos de trasladar esa propuesta a Cipión fracasa necesariamente por la propia concepción del ejército romano. Difícilmente un estratega como Cipión —que catorce años antes había sometido a Cartago— pondría en sus propias manos —o en las de un soldado aun mejor que él— el fin bélico. La conquista de Numancia ha de darse no porque la lucha deba ser noble y en igualdad de condiciones entre los combatientes. Ha de darse porque ya está dada. Ha circunvalado la ciudad, ha construido fosos, empalizadas, fortalezas, torres, ha interceptado las aguas del Duero, ha acumulado ballestas, catapultas. El asedio es demoledor y la ostentación de medios bélicos abusiva. Como puede verse, es cuestión de días o de horas. Eso cree Cipión.

El general romano cree que la victoria se decantará de su lado. Pero la opción final tomada por los numantinos desvía el valor de su victoria. Los numantinos, llevados a la inanición, rechazada la propuesta del simbólico duelo, ejercen su libertad trágica. Cuando todo parece perdido, predeterminado, cuando todo responde a la previsible destrucción final, entonces los numantinos —de acuerdo a los mecanismos propios de la tragedia clásica— ejercen su acción de honor extrema y salvaguardan su integridad moral. El modo de hacerlo está presente a título individual y colectivo en las tragedias clásicas. Los numantinos deciden quitarse la propia vida y purificarse en el fuego. No sobrevivirán niños ni mujeres. Han de morir todos. Sorprenderá tal vez que mueran incluso los niños y las mujeres, que, desde luego, no eran considerados sujetos bélicos activos. Pero todo se explica si recordamos el dolor de *Las Troyanas* que Eurípides y Séneca articulan en sus obras respectivas en relación a ese tema. El dolor de las mujeres que sobreviven a Troya es indescriptible, pero eso mismo les permite integrarse en el imaginario de la memoria colectiva. Serán tan sólo botín de guerra. Serán sorteadas entre los enemigos. Y esa deprimente visión de tales mujeres desvelará la auténtica dimensión de la terrible victoria griega. No Hécuba, la anciana esposa de Príamo, el vilmente asesinado rey de Troya, no Hécuba —decía—, pero sí las mujeres fértiles que han sobrevivido a la destrucción de Troya serán engendradas e hibridarán. Sus placentas alimentarán a los hijos del vencedor, de modo que la honra de la singularidad troyana desaparecerá para siempre.

Por su parte, los numantinos, las numantinas, no renunciarán a su honra ante un asedio semejante. Las propias numantinas prefieren la muerte. Una muerte noble; mejor dicho: ennoblecedora. En Numancia los romanos no alcanzarán el botín: incluso los cuerpos aparecerán desfigurados, quemados, descompuestos, sin identidad individual reconocible. El botín sexual también desaparece. Numancia





pone a salvo su buen nombre y perfila un personaje colectivo. Como en Lope aquí también todos a una. De modo que la moral numantina triunfa sobre la moral romana. De hecho, tal como prescribía el manual de instrucciones del ejército romano Cipión sabe que ha de llevar a Roma prisioneros que evidencien su victoria. El triunfo militar ha de escenificarse también en Roma. Pero no restan supervivientes. Tan sólo un niño: Bariato. En aquella Troya que dramatizaron Eurípides y Séneca sobrevive también un niño significativo y de extraordinaria relevancia en las creaciones literarias y espectaculares. Ese niño es Astianacte, el hijo del extraordinario Héctor y el único resto masculino entre las mujeres troyanas. El taimado y terrible Ulises no duda en darle muerte. Teme que si sobrevive llegue a renacer Troya. En el caso de Bariato el niño numantino asume su propia muerte como un modo de supervivencia. Asume su propio ejercicio de libertad trágica y se suicida. Cipión así sabe que se desvanece finalmente su victoria. Y lo sabe, sobre todo, porque la muestra de valor de Bariato supera la condición militar y humana de Cipión. Lo que vemos aquí en Cipión es la rotura del sujeto que formuló en su momento Agustín García Calvo para referirse a la cualificación del héroe trágico. Quien se ha roto aquí es Cipión, el general romano curtido, el destructor de Cartago, de quien Catón dijo después de sus primeras intervenciones frente a los cartagineses: *Sólo él es un hombre; los otros son errantes sombras*. Ese héroe aquí se deshace y al deshacerse termina por convertirse en trágico. «*Lo trágico* —nos dice A. García Calvo— *es inseparable de la rotura, implica una rotura. [...] p. 47: Uno no es uno; uno está mal hecho; uno está roto*»¹². La verdad y la catástrofe individual coinciden. Y la tragedia explota esa convergencia a favor del interés colectivo. Y esto nos lleva a explicar por qué nos interesa el sujeto así dramatizado.

A nosotros nos importa la quiebra del sujeto trágico por los efectos de su onda expansiva. Tal sujeto importa porque es un sujeto de relevancia, significado y función colectiva. Es un representante; mejor: el representante. El ejemplo. Y desde esa perspectiva es desde donde hay que valorar a Cipión y a su rotura como ejemplo. Su derrota moral es la de Roma. Y su puesta en escena actualiza derrotas similares de gobernantes e imperios de primer nivel frente a enemigos presuntamente debilitados y depositarios apenas de sus propias vidas. ¿Qué ha de ver, pues, durante el desarrollo de *La Numancia*, el espectador? Al hombre libre que, asediado, es despojado de su condición natural. Ahora bien, al concretarse el suicidio colectivo y la heroica muerte de Bariato el espectador ha de contemplar también al hombre libre —hispano o no— que apura hasta el extremo su capacidad de resistirse al invasor y que salvaguarda su orgullo aun a costa de su propia vida y de los suyos. Como en Troya. Como en Vietnam. Como en el sitio de París o en el de Estalingrado. En nuestra escena Cipión reflejará su quiebra y su derrota, pero será además el espejo de los asediados que le han vencido. Sobra enumerar los nombres que Cipión toma históricamente en las constantes reencarnaciones de asedios como el numantino o el troyano.

¹² Cf. GARCÍA CALVO, A.: «La rotura del sujeto. Acerca de la tragedia», *Archipiélago* 42 (2000), 45-57.

¿Será necesario evocar ejemplos más recientes de asedio desmesurado, de luchas desiguales e innobles? ¿Será necesario evocar modelos más recientes de pueblos que han ejercido su libertad trágica y han triunfado pese a su debilidad en condiciones extremas? ¿Hemos de evocar a Vietnam, a Cuba, a Afganistán, a Irak, a Palestina? Tales ejemplos nos sitúan frente a un enemigo de comportamiento semejante al romano en su momento. Las Numancias de hoy también sacrifican vidas. No queda otro remedio. Sólo disponen de esas armas frente a un enemigo tan poderoso que desprecia incluso el valor de las murallas como motivo de conquista. De hecho se invierte su función. Las murallas ya no protegen. Ahora son la misma cárcel, la línea que delimita tal descomunal asedio. Tal enemigo no las ataca porque ni siquiera precisa atacarlas; peor aún, ahora es incluso capaz de crearlas para asediarles —así Israel respecto a Palestina o Marruecos respecto a la República Saharaui—. Esas vidas se inmolan frente a un enemigo que controla y usa todo un arsenal inimaginable para controlar, atemorizar y humillar a un pobre país —véase la URSS primero y EEUU después respecto a Afganistán—. Cuando se señalan estos ejemplos nada tan ejemplar —ni tan semejante a Numancia— como Vietnam, Palestina y Cuba. La Peste que asedia cambia de forma pero en su esencia es el mismo agente devastador que dramatizaba A. Camus¹³ en *El estado de sitio*. Frente a este estado de cosas el liberador actúa defendiendo a costa de su propia vida lo que entiende que es su honor individual y colectivo. Su sacrificio es la última baza frente a la ausencia de salida alguna¹⁴. El asedio desmesurado otorga al asediado su única y su más temible arma: el ejercicio de su libertad trágica. Cuando la ejerce consolida los valores épicos del pueblo asediado, el individuo nutre el sentido colectivo, de modo que en un contexto extremo y perentorio revaloriza aquellas vidas miserables —la suya y la de sus conciudadanos— y las convierte en ejemplares. Sin insistir en el dolor de estos pueblos asediados, y sin tener por qué compartir del todo las posiciones de sus gobernantes, lo cierto es que en todos sus casos el valor y el ejemplo del personaje colectivo se sustenta en el sacrificio de sus identidades individuales. Todo nos lleva a lo trágico en esencia: lo trágico no es que mueran miles, millones de seres vivos. Eso es sumamente doloroso. Pero lo esencialmente trágico es que tales muertes constituyen una respuesta colectiva extrema que salvaguarda la honorabilidad de

¹³ Cf. CAMUS, A., *op. cit.*, si se quiere asistir a una particular formalización del asedio. El concepto de asedio a que nos remite Camus se estructura a partir de la conceptualización de la Peste como agente agresor de desmedidas e inhumanas proporciones. Su valor dramático viene dado por la posibilidad de atribuirle valor simbólico y es, por ello, tan universal que puede remitir tanto al bélico como a cualquier otro asedio. Pensemos en el sutil pero incuestionable y terrible asedio económico, cultural y/o religioso sobre ciertas comunidades. Para el proceso de asedio que Camus explota, basado en la alienación del individuo atosigado por un poder que ni siquiera discute, *cf. ibidem* (p. 106) la intervención de la Peste: ¡*Marcadlo!*; ¡*Marcadlos a todos!*; ¡*Incluso lo que no dicen puede aún entenderse!*; ¡*Ya no pueden protestar, pero su silencio rechina!*; ¡*Aplastadles las bocas!*; ¡*Amordazadles y enseñadles las palabras clave, hasta que ellos también repitan siempre lo mismo, hasta que se conviertan en los buenos ciudadanos que necesitamos!*

¹⁴ Cf. *El País Semanal*, 1571 (5/11/06). El periodismo documental de nuevo nos trae ejemplos candentes en Afganistán.

aquel pueblo aparentemente desahuciado. Esta opción final se da tan sólo porque se ejerce la libertad trágica. Y en el desarrollo del espectáculo trágico debe cuidarse notablemente su diseño, porque constituye un elemento formal tan necesario como caracterizador.

¿Los personajes cervantinos de *La Numancia* son trágicos al modo clásico? Sí, Cipión es el héroe que permite enjuiciar la ejemplaridad. En el elenco general de la obra tal vez sobran las alegorías. Pero también se daban en la tragedia clásica. Por ejemplo en el Prólogo a *Las Troyanas* de Eurípides dos dioses, Atenea y Poseidón, abandonan la ciudad arrasada. Puede pensarse, no obstante, que las alegorías de España, el río Duero, la Guerra, la Enfermedad y el Hambre dificultan el ritmo de la representación. Y creemos que es así, pero las alegorías son también un mecanismo de interiorización, un modo de dramatizar la psicología de los personajes, de generar la atmósfera escénica predominante. Es también —no cabe duda— un modo de suplir las carencias escenográficas. Su papel podría equivaler al papel de los coros clásicos y en menor medida al rol informativo del mensajero clásico. Sabemos que tales personajes alegóricos pueden aligerarse en las representaciones actuales mediante la utilización de los medios audiovisuales. Debe tenerse en cuenta también que las extensas intervenciones de los personajes redundan en exceso en sus propias caracterizaciones. Hoy serían fácilmente reductibles. La acción debe prevalecer, especialmente en un texto en verso, que hoy es lo menos usual y que, precisamente por ello, exige una mayor atención por parte del espectador.

Pero no sólo cabe discutir la presencia en escena de las alegorías. De los personajes se ha ocupado con mucho acierto Alfredo Hermenegildo en la introducción de su edición de *La Numancia*¹⁵. Como complemento a su visión, y desde la perspectiva del referente clásico que hemos asumido, digamos de nuevo que las compañías de teatro clásico de la Antigüedad estaban constituidas por tres actores. Su polivalencia y el uso de la máscara les permitía interpretar diferentes personajes. Desde luego por lo general les acompañaba el coro y, como mucho, algún comparsa o mensajero. De ese número de tres actores a los que se supone que debieran representar esta comedia va mucho. Los personajes son sesenta y cuatro. En la introducción de Alfredo Hermenegildo a la edición crítica de la *Numancia* se nos informa de su distribución en distintos planos y se atiende a su mayor o menor relevancia. Lo único que quisiera añadir es que tal número de personajes desvela una enorme dificultad de la puesta en escena. Vistas sus funciones nada parece descartar la posibilidad de adecuar y limitar el número de personajes utilizados por Cervantes. La estructura podría ser operística. Sobre todo, porque cabe pensar en cierto estatismo en el movimiento escénico.

Digamos además que ese estatismo caracterizaba también a la tragedia clásica. Otra cosa es que no necesariamente se represente la tragedia cervantina según lo que parece deducirse de su representación arqueológica. Lo que quiero decir es

¹⁵ Miguel DE CERVANTES, *La Destrucción de Numancia*, edición, introducción y notas de A. Hermenegildo, Clásicos Castalia, Madrid, pp. 27-38.



que, del mismo modo que se generan constantemente nuevas versiones de *Antígona*¹⁶ sin que su esencia se modifique, cabe también pensar en las reactualizaciones de *La Numancia*. Esto, desde luego, no lo descubrimos nosotros. Contamos con distintas versiones. Destaquemos algunas. Citemos, por ejemplo, la *Numancia cercada* y *Numancia Destruída* de F. Rojas Zorrilla¹⁷. Rojas Zorrilla ofrece al público del s. XVII dos obras sobre Numancia, una continuación de la otra. Tal vez se representaron en días sucesivos. Un personaje ofrece unidad a las dos obras, es Florinda. Su figura encarna la perfección absoluta, física y moral; pero también su belleza provoca la perdición de Numancia. De hecho, toda la obra de la *Numancia cercada* es el cerco de los personajes masculinos para conseguir su amor. Tanto los jefes numantinos como los romanos se enamoran de Florinda. En primer término Florinda evoca a Helena de Troya. Pero, a diferencia de Helena, Florinda es la encarnación de los valores guerreros y del amor a la patria. Para Florinda el amor humano no tiene sentido cuando se está defendiendo Numancia. En la *Numancia destruida*, que continúa la obra anterior, será también Florinda la que anime a la lucha y la que, una vez todo perdido, ofrezca la honrosa elección de la muerte colectiva: *Muramos todos, que el valor no muere;/ vive siempre el valor contra el olvido* (vv. 2.209-2.210).

Otras versiones hay, como la de Ignacio López de Ayala¹⁸ (*Numancia destruida*) o la de Antonio Sabiñón¹⁹ (*Numancia, tragedia española*; s. XIX). Entre las más recientes destaquemos la representación de Miguel Narros en 1966 (3 de octubre, Teatro Español de Madrid), espléndidamente valorada por la crítica. Pero recordemos de modo algo más específico la versión actualizada de Rafael Alberti, puesta en escena en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1937, mientras las tropas del general Franco tenían cercada la capital. Alberti utilizó el tema numantino para animar a todos los que defendían la España republicana. Al finalizar la Guerra Civil Alberti²⁰ hizo una nueva versión que fue representada por Margarita Xirgu en el Estudio-Auditorio de Montevideo en 1943. A su vez Alfonso Sastre²¹ escribió *El nuevo cerco de Numancia*, donde atiende a este momento histórico, que se caracteriza, según sus palabras, por el engrandecimiento del Imperio y la sombra fatídica de su dominio sobre el mundo. La diferencia es que ahora el espíritu numantino está representado, sobre todo, por la resistencia contra el Imperio que mantiene el islamismo político radical. En este nuevo reciclaje del mito los numantinos se transforman en vietnamitas o palestinos y los romanos son los estadounidenses. La obra fue escrita en 1968 teniendo presente la Guerra de Vietnam, pero, a juicio de Sastre,

¹⁶ Cf. STEINER, G.: *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, Gedisa, Barcelona, 1996. Original inglés de 1984.

¹⁷ Edición de MACCURDY, R.R. (José Porrúa Turanzas, Madrid, 1977).

¹⁸ Edición de SEBOLD, R.P. (Anaya, Salamanca, 1971).

¹⁹ Edición de SABAÑÓN, A. (Ibarra, Madrid, 1818).

²⁰ ALBERTI, R., *Numancia*, Madrid, D. Turner, 1975. Se recogen aquí las dos versiones citadas.

²¹ Cf. SASTRE, A., *Diálogo para un teatro vertebral. El nuevo cerco de Numancia*, Hiru, Hondarribia, 2002.

puede aplicarse a cualquier ocupación estadounidense actual. De hecho, el nuevo cerco que propone para los numantinos tiene la forma de un pentágono de hierro. Sin estar de acuerdo del todo con el planteamiento de Sastre, ciertas propuestas no dejan de ser llamativas y es conveniente consultarlas.

Un ejemplo último que también supera el molde de la representación arqueológica llama nuestra atención. El reestreno de *La ciudad sitiada*²² (guión de Laila Ripoll) a cargo de la compañía *Micomición*. Se inspira en *La Destrucción de Numancia*, la obra cervantina que aquí sometemos a estudio. ¿Qué es lo que nos presenta esta obra? A siete personas que reviven sus experiencias directas dentro de una ciudad sitiada. Son individuos anónimos que sufren un drama colectivo, gentes que nunca saldrán en los periódicos. Sufren, viven, sueñan. Proceden de distintas contiendas civiles, desde la guerra de El Salvador hasta el sitio del Madrid republicano. Representan a jóvenes musulmanas, a indígenas, a mujeres violadas por militares adolescentes, a hombres humildes, a muchachas mutiladas... Pertenecen a la esfera inferior, son aquellos que en la paz apenas cuentan y en la guerra o en la peste sufren todo lo sufrible. Cuando los trágicos evocaban a las troyanas por lo general ya eran tan sólo desechos y botín a sortear entre los vencedores. El lamento de tales mujeres era desgarrador, constituía un lamento colectivo. Lo mismo sucede en *La ciudad sitiada*, pero el lamento aquí amplifica las fronteras de Troya. Las voces de los asediados proceden de distintos asedios y el dolor es compartido. Tales voces son complementarias y antitéticas frente a su causa: el afán de dominio, el afán de poder. Con este mecanismo de vulgarización se nos dice que Hécuba, la anciana reina troyana destronada, también es una de estas mujeres. O tal vez fue solamente una de estas mujeres.

Decíamos antes que, cuando se afronta el análisis de una tragedia con el afán de representarla, ha de valorarse necesariamente la articulación de un binomio formal, porque su correcto uso nos permite integrar y confrontar a los personajes, asociar el ritmo de la escenografía, suprimir o completar escenas. El binomio citado no es otro que el de la oposición existente entre las nociones de cosmos y caos. Esto implica que nos preguntemos por cuál es la situación caótica que pone en entredicho el cosmos asumido como ideal entre autor y espectadores, el orden establecido. Qué orden se pretende a partir de este caos. Qué caos nos amenaza si se subvierte el orden que conocemos. Esto nos lleva al rol desempeñado por el espectador. Los clásicos lo sabían. Sabían que era el teatro un juicio colectivo, sabían que el público era testigo y juez. Por eso el discurso dramático tenía tanto que ver con el forense. El discurso dramático clásico al tiempo que acusaba interrogaba. Y, al hacerlo, generaba conciencia colectiva. Los clásicos acusaron a Antígona y la defendieron, y también a Edipo y a Agamenón, a los Siete contra Tebas, a Yocasta, a Medea. Y el público entendía que se valoraba precisamente la necesidad de evitar el caos, el caos social, político y religioso que pudiera derivarse de las conductas inadecuadas de

²² Reestreno en Navarra (30 de noviembre de 2003). Ya había sido puesta en escena en 1999.



tales personajes relevantes. La necesidad, en otras palabras, de evitar la fractura del grupo humano y de los seres que lo constituyen. Así *La Numancia* cervantina juzga a Cipión y al bando que representa y juzga la ejemplaridad de los numantinos.

Nuestra función dramaturgica, si se pretendiera representar hoy *La Numancia* cervantina, debiera orientarse a la finalidad de enjuiciar a George Bush jr. o a Ariel Sharon y a los poderes que han representado durante estos últimos años, por poner ejemplos de responsables actuales del asedio asimétrico. Ello implica que habría de juzgarse a su vez la ejemplaridad de sus asediados, porque el universo característico de la tragedia ha de ser necesariamente el bímembre y opuesto, el dialéctico. Porque en la tragedia se representa en cuanto que se juzga. Y, si se juzga, han de oponerse la acusación y la defensa. Puestas así las cosas, dada la universalidad del motivo dramatizado por Cervantes, creemos que lo de menos sería focalizar nuestra puesta en escena en la gloria futura de España a partir del heroísmo numantino. Por el contrario, consideramos que el asedio —lo decíamos al principio y lo recordamos ahora— debe marcar el desarrollo dramático de esta obra cervantina, justamente porque la oposición narratológica primaria que permite su evolución escénica es la de dos personajes colectivos (Numancia y Roma) que vienen a singularizarse como las dos caras opuestas —tan universal y eternamente opuestas— a un lado y a otro de las murallas. Dicho de otro modo: la línea del asedio es la línea que les define y es el motor de la obra. Y es el eje hermenéutico que actualiza su mensaje. Seguramente quienes se inspiren en *La Numancia* cervantina mantendrán el paradigma de los asedios proyectados por la literatura y el espectáculo teatral de la Antigüedad. Tanto los clásicos como Cervantes atienden a una constante que a nuestro pesar nos acompaña aún: la presencia real —y la consecuente oposición dialéctica— de los que asedian y de los asediados. Lógico es que la dramaturgia utilice y recree artísticamente tal clave escénica, en cuanto que su representación evidencia una conclusión incuestionable: el asedio desmedido implica necesariamente la sublimación de la libertad trágica. Lo que, por otra parte, y en circunstancias tales, no es sino el último modo de expresión de la condición humana. Y es éste —creemos— el sentido de la ecuación dramaturgica clásica y cervantina que aquí hemos analizado.

