



La *Numancia* de Alfonso Sastre: ¿tradición cervantina para desenterrar la memoria?

Isabel Cadenas Cañón

Université Paris III Sorbonne Nouvelle

isabelcadenascanon@gmail.com

Resumen

La ponencia analiza el diálogo que se establece entre *Crónicas romanas*, de Alfonso Sastre (1968, reeditada en 2002), y *La destrucción de Numancia* de Miguel de Cervantes. Más allá de la evidente –y declarada– influencia de Cervantes en la obra de Sastre, es posible interpretar *Crónicas romanas* como una continuación del proyecto de cuestionamiento del orden imperial emprendido por Miguel de Cervantes en su obra.

La lectura de la obra de Sastre en esta clave permite analizar elementos tan presentes en la obra del autor como la estructuración épica (brechtiana) del drama o el intertexto, mecanismos que tienen como objetivo el reclamo de la memoria como única manera posible de (re)establecer la justicia; por otro lado, el análisis permite arrojar cierta luz sobre la que sigue siendo una de las obras más controvertidas para la crítica cervantina contemporánea.

Palabras clave: *Crónicas romanas* – *Alfonso Sastre* – *Miguel de Cervantes* – *La destrucción de Numancia* – *memoria*

*No reniego de mi origen
pero digo que seremos,
mucho más que lo sabido,
los factores de un comienzo:
españoles con futuro
y españoles que por serlo,
aunque encarnan lo pasado,
no pueden darlo por bueno.
Gabriel Celaya, España en
marcha*

El análisis del mito de Numancia, hazaña sucedida hace más de dos mil años, manipulada por doquier, mil veces reinventada, cobra un sentido más profundo en el contexto actual de debates sobre la recuperación de la memoria histórica, de maniobras partidistas por tratar de “no reabrir heridas del pasado” y de luchas por demostrar que nunca se cerraron.



Vale la pena recordar brevemente algunos detalles de la historia numantina¹ para comprender mejor su alcance mítico: Numancia fue la capital de los arévacos, una poderosa tribu celtíbera al norte del Duero que en 153 a. C. venció a las tropas del cónsul Quinto Fulvio Nobilior. A partir de este momento, los cónsules romanos se sucedieron en una lucha sin tregua por intentar derrotar a la alianza creada entre lusitanos y celtíberos. La muerte trágica de Viriato (jefe de la resistencia lusitana, conocido como *terror romanorum*) en 139 a. C. modificó el equilibrio de fuerzas en la Península Ibérica y los romanos pudieron entonces centrar sus esfuerzos militares en Numancia, el último pueblo insurrecto. Roma envió al cónsul Escipión Emiliano con el único objetivo de aniquilar a los numantinos. El general, ducho en el arte de la guerra, trazó una estrategia innovadora con el fin de no derramar más sangre romana: cercar el pueblo y envenenar las aguas del río Duero. Una vez hecho esto, sólo tenía que esperar el fin. Las fuentes varían a la hora de determinar el tiempo que duró la resistencia numantina, pero lo cierto es que, ante las condiciones de hambre e insalubridad creadas a raíz del envenenamiento del Duero, el pueblo numantino decidió inmolarsse antes de caer prisionero en manos del enemigo romano.

Los autores clásicos alabaron el heroísmo del pueblo numantino, pero aseguraban que, a pesar de que la mayoría de numantinos se había suicidado, Escipión pudo llevarse a algunos como prisioneros a Roma para certificar su victoria. A partir del siglo II d. C., sin embargo, la transmisión de los hechos comenzó a cambiar y se popularizó la versión que sigue vigente en nuestros días: Numancia no conoció supervivientes, por lo que la victoria de Escipión no fue tal. De esta manera, Numancia pasó a ser considerada como el mito que mejor definía el “carácter español” y, en momentos de exaltación nacional, fue utilizada hasta la saciedad para legitimar el poder establecido y unificar la esencia de “lo español”.

La literatura no fue ajena a tal mistificación y varios autores supieron explotar el dramatismo de los hechos numantinos y, ante todo, su excepcional capacidad alegórica. En el campo del teatro, el primero en recuperar el mito para la literatura fue Miguel de Cervantes, que en 1581 escribió *La destrucción de Numancia*². Tras la versión de Cervantes, la materia numantina fue utilizada por diversos autores a lo largo de los siglos y la historia de sus reescrituras presenta una estructura cíclica pasmosa. A la obra de

¹ Para un análisis en profundidad del mito numantino desde el punto de vista histórico, *vid.* el excelente estudio de Alfredo Jimeno Martínez y José Ignacio de la Torre Echávarri (2005).

² El título de la obra varía según las ediciones. La obra se encuentra también bajo “Tragedia de Numancia” o “Comedia del cerco de Numancia”. Si bien la obra no fue publicada hasta la edición de Sancha, en 1784, hay evidencias de que fue representada en la época del autor. Las ediciones más completas son las de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Cervantes, 1996), Robert Marrast (Cervantes, 1990) y Alfredo Hermenegildo –*La destrucción de Numancia*– (Cervantes, 1994). En este artículo cito por la edición de Marrast.



Cervantes le sigue la de Francisco de Rojas Zorrilla, que hacia 1630 escribe un drama drásticamente diferente del de Cervantes, con la guerra como telón de fondo para narrar historias amorosas y conflictos de celos y venganzas³. La materia numantina cae en el olvido hasta el período neoclásico, cuando, ávidos de materias trágicas, los dramaturgos encuentran en dicho mito un tema perfecto para escribir sus obras. Entre las más importantes se encuentran *La numantina*, de José Cadalso (hoy desaparecida) y *Numancia destruida*, de Ignacio López de Ayala, ambas de 1775. Fue durante este período cuando se redescubrió la versión de Cervantes, perdida hasta entonces. El mito fue recuperado, una vez más, durante la guerra de Independencia contra Napoleón y hay textos que aseguran que el general Palafox la hizo representar en la Zaragoza asediada por los franceses. Así, el mito fue retomado por Antonio de Sabiñón, esta vez para llevar a cabo una refundición de la obra de Ayala. Presa de nuevo del olvido, la Numancia cervantina fue redescubierta por los escritores de la generación del 98, pero no fue hasta 1936 que encontramos otra nueva obra teatral sobre el tema, esta vez una modernización y adaptación de la obra de Cervantes hecha por Rafael Alberti; el pueblo numantino se convertía así en la España republicana, que “será al fin la tumba del fascismo” (Alberti, 1975: 147). Tras la derrota en la Guerra civil, el autor modificó la obra durante su exilio argentino y la nueva versión, de 1943, fue puesta en escena en Montevideo por Margarita Xirgu. Hubo, incluso, una versión de la obra de Cervantes escrita en 1956 por Nicolás García Ruiz que se puso en escena en Alcalá de Henares, frente a la iglesia donde se bautizó Cervantes y, supuestamente, de carácter reaccionario⁴. El último autor que revisitó el mito fue Alfonso Sastre, que en 1968 escribió sus *Crónicas romanas*⁵. Esta obra goza de una gran actualidad, puesto que, al igual que Alberti, Sastre también reeditó su obra años más tarde, en 2002 (Sastre, 2002). Si en la primera versión Numancia era reflejo, principalmente, de la resistencia vietnamita, la versión de 2002 añadía las resistencias de otros pueblos geográficamente lejanos pero sitiados por el mismo imperio: Irak y Palestina.

La versión de Cervantes y la de Sastre son, de momento, las más distantes en el tiempo; paradójicamente, considero que Sastre es el autor que mejor comprende los planteamientos fundamentales de la versión cervantina y quien los lleva al extremo en su

³ Para Barbara Simerka (2003), esta obra es un claro ejemplo del teatro dramático del fin del barroco español y establece una sátira deliberada contra las nociones públicas de la época.

⁴ En la fecha en la que escribo este artículo, aún no he podido localizar tal versión. La única referencia que he encontrado de esta obra es la de Carroll B. Johnson (1981: 312).

⁵ La primera edición es de Magda Ruggieri Marchetti (*M.S.V. (o La sangre y la ceniza) / Crónicas romanas*, Madrid, Cátedra, 1979). La misma obra fue reeditada por la editorial de Sastre (Sastre, 1996).



propia obra. Más allá de la evidente – y declarada⁶– influencia cervantina en la versión de Sastre, es posible interpretar *Crónicas romanas* como una continuación del proyecto de cuestionamiento del orden imperial emprendido por Cervantes en su obra. La lectura de la Numancia de Sastre en esta clave permite analizar elementos tan presentes en la obra del autor como la estructuración épica del drama o el intertexto, mecanismos que tienen como objetivo la reclamación de la memoria como única manera posible de (re)establecer la justicia; y, en este sentido, el análisis permite arrojar cierta luz sobre la que sigue siendo una de las obras más controvertidas para la crítica cervantina contemporánea.

Cervantes, entre humanismo renacentista y providencialismo cristiano

El final de la Edad Media vio nacer en Europa una nueva forma de narrar la historia. Ya no se trataba de ligar el presente a la gloria romana, ni de dar cuenta de las grandes victorias latinas, como habían hecho los historiadores anteriores, sino de exhumar los episodios del pasado que habían sido deliberadamente soterrados con el fin de borrar las huellas de un poder edificado sobre la opresión de otros pueblos. Se trata de lo que Michel Foucault llamó la “contrahistoria”, el primer discurso “antirromano” (Foucault, 1997).

En dicho momento, nuevos personajes comienzan a erigirse en protagonistas de la historia: los celtas, los sajones, los normandos... El caso de España no es diferente: reina el ideal de los orígenes góticos del pueblo español. Los reyes castellanos son vistos como los herederos legítimos de los reyes godos, que unificaron la península bajo el catolicismo. Esta filiación les brinda una ocasión ideal para justificar las ansias imperialistas de la corona⁷. Una ola de mesianismo hispano-gótico se propaga entonces por el país, sorprendentemente, antes de que hubiera cualquier vestigio de la llegada de Colón a América. Este mesianismo llega a su cénit con la tan ansiada “Unión Ibérica”: gracias a la anexión de Portugal, Felipe II se alza como el digno heredero del rey Recaredo, al repetir la hazaña de unificar la Península Ibérica bajo la fe católica. Es el año 1580.

⁶ “[...] son deliberadamente bien visibles los elementos de la ‘Numancia’ de Cervantes elaborados en estas ‘Crónicas’. Se ha hecho así como homenaje y tributo debidos –y jamás pagados– al gran Cervantes: ‘el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre’” (Sastre, 1979: 303).

⁷ En España, el auge de la indagación en estos eventos “antirromanos” llega a su punto álgido en el Renacimiento. Mientras que los humanistas italianos exaltan su pasado imperial e intentan ligar su época al período clásico, los autores españoles responden a esta tendencia de manera doble y a menudo ambigua: por una parte, se interesan por las figuras que Hispania aportó a Roma, como Séneca y Marcial, pero, por otra parte, intensifican la búsqueda de sus raíces y se aprestan a investigar la historia de los pueblos anteriores a la invasión romana. En este contexto comenzaron a recobrar interés las hazañas de los grupos prelatinos que poblaron la península, entre los cuales destacaba Numancia (Martínez y Torre Echávarri, 2005: 53 y ss).



Es en este contexto, aproximadamente en 1583, cuando Miguel de Cervantes escribe su versión del mito numantino. La obra, compuesta en tres actos, corresponde a la primera etapa de la producción teatral de Cervantes y se inscribe en la tentativa de varios autores españoles de crear una verdadera “tragedia nacional” para el gran público. La Numancia de Cervantes sigue siendo considerada, aún hoy, como una de las pocas tragedias que han existido en la historia de la dramaturgia española. Se suele alabar su patetismo, y la muerte colectiva se entiende como un claro elemento de construcción trágica. Es precisamente la pretensión de ver en esta obra una tragedia la que hace que la Numancia esté considerada como una de las obras más ambiguas de Cervantes.

No hay duda de que *La destrucción de Numancia* sigue un esquema trágico. Aún así, la tensión trágica de la obra queda truncada al final del tercer acto, cuando, tras la inmolación del pueblo numantino, la figura alegórica de La Fama aparece en escena para anunciar la muerte futura del pueblo numantino:

Indicio ha dado esta no vista hazaña
del valor que en los siglos venideros
tendrán los hijos de la fuerte España,
hijos de tales padres herederos.
No de la muerte la feroz guadaña,
ni los cursos de tiempos, tan ligeros,
harán que de Numancia yo no cante
el fuerte brazo y ánimo constante. (Cervantes, 1990, vv. 2424–2431)

Numancia perece, pero Escipión no consigue vencer. Y esto por dos motivos: en primer lugar, porque, ante la falta de supervivientes que llevar a Roma, el Imperio jamás le reconocerá como triunfador de la batalla. En segundo lugar, porque, inscrita en la corriente de mesianismo hispano-gótico en la que se encuentra la obra, la redención del pueblo no se sitúa en el presente, sino en el futuro, que es, gracias al juego de planos temporales, el presente de Cervantes. Numancia, por tanto, no perece y, lo que es más importante, no es derrotada.

Este final no ha impedido a algunos críticos identificar el héroe trágico de la obra con los numantinos, pero ha hecho que otros críticos hayan querido buscarlo en otro personaje: Escipión. Escipión no muere, pero con el suicidio colectivo de los numantinos muere su gloria y toda posibilidad de victoria. Esa especie de “no-vida” ha propiciado que se vea en él



al verdadero héroe trágico⁸.

De esta consideración emerge una gran parte de las interpretaciones sobre la identidad de los numantinos, cuestión mil veces abordada en los estudios críticos sobre la obra. Es curioso que dichos análisis no nazcan del personaje colectivo sino, la mayoría de las veces, surjan del personaje de Escipión. En este sentido, hay quienes han identificado a los numantinos de la obra de Cervantes con la situación de los españoles en Argel, otros han visto rasgos típicos de la situación de los judíos conversos en España, otros han afirmado que se trataba de los españoles que habían perdido en Flandes e incluso se ha llegado a escribir que los numantinos serían los habitantes de la América recién colonizada por el Imperio español. En lo que respecta al tratamiento específico de Escipión, algunos críticos han identificado una cierta admiración del cónsul romano por parte de Cervantes, de lo que han deducido que los españoles en la obra no están representados por los numantinos, sino por los romanos: la obra sería así, en realidad, una apología de la ciencia de la guerra, personificada en Escipión, al que Cervantes se negaría a otorgar rasgos negativos (King, 1979) o que representaría, incluso, a Juan de Austria (Hermenegildo, 1992).

Estamos acostumbrados a tal desacuerdo entre la crítica cuando se trata de obras de Cervantes, pero el caso de la *Numancia* va más allá. A mi parecer, el error se encuentra, por un lado, en querer leer la obra desde esquemas trágicos y, por otro –que es, en parte, consecuencia de dicha concepción trágica– en la tentación de encontrar identificaciones monolíticas entre los personajes de la obra y grupos de personas contemporáneos al autor⁹. Lo que la mayoría de interpretaciones pasa por alto es que el elemento que vertebra la obra es, precisamente, la ambigüedad. Esta cualidad es, tal vez, la única incontestable y que suscitaría el acuerdo, si no de toda, al menos sí de una gran parte de la crítica. Así, tal vez sería más interesante analizar la obra desde la perspectiva de la ambigüedad, como no se cansa de señalar brillantemente Carroll B. Johnson¹⁰. Esta perspectiva permite a su vez

⁸ Gwynne Edwards (1981: 301) asegura que “[e]n cuanto a Escipión, la tragedia de Numancia se convierte en la suya. Cegado hasta ahora por su orgullo y soberbia, reconoce todo esto como el origen de su propia derrota y llega a conocerse a sí mismo, como lo hace por regla general el héroe trágico” y asegura incluso que el público llega a sentir “compasión” por Escipión. No es éste el lugar para razonar mi desacuerdo con tales afirmaciones. Baste decir que no considero que haya anagnórisis en Escipión porque ello conllevaría una toma de responsabilidad y un reconocimiento moral de su error, algo que no se demuestra en la obra. En este sentido, Luis Avilés se pregunta: “is there ‘pain and regret’ in Scipio’s last words? Yes there are, but only related to his failure to be victorious in battle, and for the death of Bariato” (2008: 20). Agradezco al profesor Avilés por permitirme citar su artículo inédito.

⁹ He tratado este tema en profundidad en el artículo aún inédito “¿General magnánimo o antihéroe? Escipión en *La Numancia* de Cervantes” (Cadenas, 2008), University of California, San Diego, 2008.

¹⁰ “Yo creo que, si una obra es capaz de provocar interpretaciones tan contradictorias, se trata de una



incluir en el análisis otra corriente contemporánea a la época de Cervantes y tan importante como el mesianismo hispano-gótico ya citado: el humanismo.

Los ecos de Erasmo y, más aún, de Huarte de San Juan, son habituales en el transcurso de la *Numancia* y permiten ampliar el campo de interpretación de la obra¹¹. Una vez más, la ambigüedad a la que nos tiene acostumbrados Cervantes deberá alejarnos de la tentación de buscar identificaciones unívocas. Cervantes sabe que la historia de Numancia es de todos conocida. Sabe que los orígenes de España pueden situarse en ese contexto de resistencia contra el romano invasor; Numancia, por este lado, equivale a la España original y así lo percibirían sin duda los espectadores, como un canto a la grandeza de los “castellanos viejos”, una de las cuestiones vertebrales de la España del Siglo de Oro. Pero Cervantes no olvida que España es *también* el Imperio romano de su presente, y tiene ante sus ojos las atrocidades que cada día se cometen en su nombre. Por ello, España *también* es Escipión. La ambigüedad está lejos de ser un problema: Numancia proporcionaba a Cervantes una oportunidad excepcional para poner en escena las dos caras del imperio; la España celtíbera que resiste contra el todopoderoso imperio romano y que renace de sus cenizas para, a su vez, aniquilar a la población americana. Así, gracias al juego de planos pasado-presente y mito-realidad¹², Cervantes consigue recuperar también, tal vez sin ser consciente, la historia aquellos pueblos que están siendo oprimidos por el Imperio español y cuya historia es similar a la del pueblo numantino subyugado por Roma; recupera, en el sentido foucaultiano, la “contrahistoria”, la historia borrada de las historias oficiales por el poder vigente.

Así, situándose en la encrucijada entre mesianismo y humanismo, Cervantes consigue dibujar un imperio ambiguo con todas sus facetas; desde su amor y su rechazo más profundos. Es precisamente esta convergencia de niveles temporales y narrativos la que, cuatro siglos después, lleva al extremo Alfonso Sastre.

El *jetzeit* sastriano

La elección del mito numantino no fue circunstancial en Sastre. El autor conocía el proceso de resignificación que había sufrido el mito con el correr de los siglos y de los

obra cuya característica fundamental es la ambigüedad, y, en lugar de polemizar inútilmente sobre cuál interpretación es la correcta y cuál no, me parece mucho más fructífero estudiar el fenómeno de la ambigüedad” (Johnson, 1981: 310-311).

¹¹ Vid. nota 9.

¹² Vid. Johnson, 1981.



acontecimientos históricos: Numancia le ofrecía, además de una innegable fuerza dramática, el valor añadido de las connotaciones que habían ido sedimentando en su seno. No se trataba de una materia pura a la espera de un escritor que la dotara de sentido, sino de un mito que llevaba implícitos todos los significados, todas las tensiones que se le habían ido añadiendo a lo largo de los siglos.

Sastre explota esta significación múltiple y convierte su obra en un crisol de autores, de lugares, de tiempos. De la misma manera que se pueden leer trazos de “contrahistoria” en la obra de Cervantes, en la de Sastre son evidentes los destellos de algo parecido al *jetzeit* benjaminiano, al “*secreto compromiso de encuentro* [que] está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra”¹³ (Benjamin, 2004: 19). Se trata de un “tiempo de ahora”, un tiempo que no existe sin la incorporación de todos aquellos que han existido antes que nosotros; un tiempo al que el pasado dirige sus reclamaciones.

Inscrita en este “tiempo mesiánico”, *Crónicas romanas* cobra un nuevo sentido que la hermana con las generaciones del pasado de las que habla Benjamin –y de las que él mismo forma parte, al haber muerto casi treinta años antes de que Sastre escribiera esta obra– tanto espacial como temporalmente. Y esto, en múltiples niveles.

Sastre se hermana, en primer lugar, con Miguel de Cervantes y con la tradición literaria española que ha revisitado el mito numantino. De la misma manera, se relaciona directamente con el pasado prehispánico y con los pueblos subyugados por el Imperio romano. Y Sastre hace esto, además, consiguiendo salir del aislacionismo creado por el régimen franquista en España y hermanándose, en segundo lugar, con su propia generación más allá de las fronteras nacionales, puesto que con esta obra establece un nuevo puente hacia la dramaturgia europea del s. XX. Lo hace estructuralmente, porque la construcción del texto es muy cercana a la de los dramas épicos (división en cuadros, construcción paradigmática de los hechos...), pero también temáticamente, al incluirse en la lista de dramaturgos que, como Peter Weiss, Armand Gatti o Peter Brook, denunciaron con sus obras la intervención de los EUA en Vietnam. Porque la resistencia vietnamita es el tema que, en primera instancia, recorre *Crónicas romanas*. Y, aún así, la resistencia del país asiático es sólo una de las luchas que estructuran la obra.

La obra está dividida en dos partes: “La guerrilla lusitana” y “La destrucción de Numancia”. Si la primera parte se centra en Viriato, un “guerrillero” lusitano, asmático y barbudo que muere de pie en obvia referencia al Che, la segunda parte sigue de cerca la obra de Cervantes y se centra en el plan de Escipión para derrotar a Numancia y en la

¹³ El subrayado es mío.



decisión de los numantinos de inmolarse para no caer en manos del enemigo. Las referencias a Vietnam, que pueblan la primera parte, son aún más directas en esta segunda: además de los discursos de los jefes romanos y su ansia “democratizadora”, el cerco que Escipión construirá alrededor del pueblo tiene forma de pentágono, hay cuadros que se titulan *No nos moverán* o *Napalm*, una vez que el suicidio colectivo está decretado, todos los numantinos llevarán la cara pintada de amarillo y a lo largo de la obra se proyecta un vídeo sobre el napalm, las bombas de fósforo y otras “operaciones disuasivas” utilizadas por EUA en el país asiático. Pero, como en la parte anterior, las referencias a la guerra de Vietnam se confunden con referencias a otras luchas. De hecho, cuando el pueblo numantino es consciente de que su única opción es la muerte, el comité de resistencia se reúne para tratar de seguir luchando: su objetivo no es prolongar la agonía, sino ganar tiempo para que surjan otras Numancias “y pueda crecer esta batalla agrupados los pueblos en la lucha final, no por nuestra pequeña salvación: por la total victoria” (Sastre, 1979: 393). Así, la lucha de Numancia se da cita con la revolución cubana, la resistencia vietnamita contra EUA, la España republicana durante la Guerra civil, la lucha contra el nazismo durante la segunda guerra mundial, el movimiento contra el racismo en EUA, la resistencia contra el salazarismo en Portugal, etc. Y, además, a estas resistencias reflejadas en la obra de 1968 hay que añadirles otras muchas, ya que el propio autor hizo una reedición de su obra en 2002.

Con tantas referencias, tantas luchas, tantos presentes, sería fácil que el espectador se limitase a quedarse sólo en lo anecdótico. Sastre es consciente de esto y sabe evitarlo manteniéndonos constantemente, al más puro estilo épico, distanciados del hecho histórico: el contraste preside el texto, en sus más diversos usos. Así, son constantes los anacronismos, las antítesis y las alusiones directas al público que se empeñan, una y otra vez, en quebrar la ilusión dramática. La alternancia entre el humor y el horror se da una y otra vez, al igual que los momentos en los que los actores salen de sus personajes para interpelar directamente al público. Ejemplo de ambas es el final de la primera parte, titulado “Requiem interrumpido”:

(Gran plaza de Numancia. Sobre un túmulo, el cadáver de VIRIATO. El pueblo está congregado con sus dirigentes en un total silencio y una completa inmovilidad. Grandes banderas rojas inclinadas sobre el túmulo. El único sonido o movimiento es la música fúnebre.

Por el pasillo central entra un carrito conducido por un mercader. Vende efigies de Viriato: grabados, posters. Pregona: Hay retratos del héroe. Algunos espectadores compran grabados. Al darse cuenta la gente de la plaza, hay un movimiento de ira en aquella muchedumbre. La gente baja al patio y furiosamente, a golpes, destruye el carro, y a los



espectadores que han comprado carteles les ofrecen metralletas.

Luego se ríen, como si todo fuera una broma. Uno se dirige al público.)

NUMANTINO. Queridos amigos: Estamos representando las “Crónicas romanas” de Alfonso Sastre. Ahora hacemos un pequeño intermedio. (Hacia la escena.) Son diez minutos de descanso. ¡Diez! (Lo subraya mostrando los diez dedos de su mano. El cuadro de la escena se deshace. El cadáver de VIRIATO se levanta. Se retira el túmulo, cesa la música, etcétera.) (Sastre, 1979: 350)

Pero el contraste, evidente, no se da sólo en el plano intratextual; hay un gesto mayor, supratextual, que engloba la obra. Es el montaje. En sus *Ensayos* sobre Brecht, Benjamin considera que el dramaturgo eleva el montaje a un rango revolucionario. Lo mismo parece ocurrir con la obra de Sastre, cuya fuerza política parece nacer de la aplicación de nuevas técnicas de montaje al texto.

Llevando la dualidad de niveles cervantina al extremo, el cronotopo estalla en *Crónicas romanas* y tiñe la obra de un intento de concientización sobre la necesidad de globalizar las resistencias. Las referencias a las diversas luchas subrayan esta reivindicación, pero obtiene sentido completo gracias al montaje que Sastre hace de los cuadros y de las dos partes de la obra. Así, la primera parte pretende mostrar a los numantinos las técnicas de resistencia usadas por Viriato y que deberán utilizar para obtener la victoria; la acumulación de ejemplos de esta parte no podría ser más pedagógica. Aún así, esta victoria sólo podrá ser obtenida mediante la unión de todas las resistencias, como lo muestra la segunda parte.

La lectura final de la obra no puede ser otra que la de un cronotopo hecho añicos, un vaivén constante entre tiempo y lugar escénico y tiempo y lugar real. Pero hay más: la obra está constantemente dentro y fuera. Así, los títulos de cada cuadro conceden a Sastre el poder de aislar los hechos e insertarlos en contextos mucho más amplios y la inclusión de sendos prólogos al inicio de las dos partes tiene el doble objetivo de universalizar la lucha numantina y, al mismo tiempo, anclarla en el imaginario cultural de los espectadores. El texto, desbordado, no puede sino abrirse a las líneas que lo atraviesan e inscribirse en un significado global que sólo toma sentido dialécticamente: mediante el vaivén pasado-presente, dentro-fuera, sala-escena, mito-realidad.

Aquí se encuentra el verdadero “tiempo de ahora”, el tiempo mesiánico que nos permite vengar a todos los que nos han precedido. Recordemos que Cervantes también había depositado la redención de Numancia en una fuerza mesiánica. En concordancia con el mesianismo hispano-gótico de su época, la salvación de la sangre numantina venía dada,



como lo anunciaba la Fama, por la providencia divina: el perecimiento apocalíptico del pueblo no hacía sino anunciar la gloria futura. La providencia estaba personificada en el Estado, auténtico *corpus mysticum* de la época.

En el caso de Sastre, la religión es inerte ante la muerte. Del mismo modo que hicieran Brecht o Anouilh con sus versiones de Antígona, la transposición es siempre política (Fraisie, 1965: 982): no hay lugar para Dios o el destino. Los hombres son los únicos responsables de sus obras. Tampoco el Estado puede otorgar la redención a aquellos que han sido subyugados por el poder, convertido como está en instrumento de coerción.

La redención sólo llegará, en la obra de Sastre, abriendo los recintos del pasado que habían sido deliberadamente clausurados y vengándolos mediante la unión de luchas, como hace en su obra: estructurando paradigmáticamente, es decir, simultáneamente, todas las luchas; mediante la acción política. Y esto entronca directamente con los planteamientos de Benjamin:

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. [...] El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante. [...] Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer. (Benjamin, 2004: 21)

Radicalmente diferentes y tan cercanas en sus planteamientos, las Numancias de Cervantes y de Sastre tratan, en ambos casos y de maneras evidentemente diversas, de recuperar la verdad del pasado como única manera de construir el presente. Ambos autores lo hacen de manera temática pero, ante todo, estructural, gracias al montaje y la dialéctica que se establece en sus obras, al vaivén constante entre planos diversos. Conscientes de que “la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella” (Benjamin, 2004: 21).

Bibliografía



- Alberti, Rafael (1975) [1936/1943]. *Numancia*, Madrid, Turner.
- Avilés, Luis (2008). “*Numancia* as War of Annihilation: Cervantes’ Ethics of Engagement” [inédito], University of California, Irvine.
- Benjamin, Walter (2004) [1959]. *Sobre el concepto de historia*, (Trad. Bolívar Echevarría), México, Contrahistorias.
- Cadenas Cañón, Isabel (2008). “¿General magnánimo o antihéroe? Escipión en *La Numancia* de Cervantes” [inédito], San Diego, University of California.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1994). *La destrucción de Numancia*, (Ed. Alfredo Hermenegildo), Madrid, Castalia.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1996). *La Numancia*, (Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas), Madrid, Alianza.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1990). *Numancia*, (Ed. Robert Marrast), Madrid, Cátedra.
- Edwards, Gwynne (1981). “La estructura de *Numancia* y el desarrollo de su ambiente trágico”. Manuel Criado de Val (ed.), *Cervantes: Su obra y su mundo: Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes*. Madrid, Patronato “Arcipreste de Hita”, EDI 6, 293-302.
- Foucault, Michel (1997) [1976]. *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France*, Paris, Gallimard.
- Fraisse, Simone (1965). “Les mythes grecs et le renouveau de la tragédie”. *Esprit* 5: 977-994.
- Hermenegildo, Alfredo (1992). “Teógenes y el difícil arte de morir: *La Numancia* cervantina”. *Arquivos do Centro Cultural Português* 31: 917-923.
- Johnson, Carroll (1981). “La *Numancia* y la estructura de la ambigüedad cervantina”, Manuel Criado de Val (ed.). *Cervantes: Su obra y su mundo: Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes*. Madrid, Patronato “Arcipreste de Hita”, EDI 6, 309-316.
- King, Willard (1979). “Cervantes’ *Numancia* and Imperial Spain”. *MLN* 94: 200-221.
- Martínez, Alfredo Jimeno y José Ignacio de la Torre Echávarri (2005). *Numancia, símbolo e historia*, Madrid, Akal.
- Sastre, Alfonso (1979). *M.S.V. (o La sangre y la ceniza) / Crónicas romanas*, (Ed. Magda Ruggieri Marchetti), Madrid, Cátedra.
- Sastre, Alfonso (1996). *Crónicas romanas*, Hondarribia, Hiru.
- Sastre, Alfonso (2002). *Diálogo para un teatro vertebral / El nuevo cerco de Numancia*, Hondarribia, Hiru.
- Simerka, Barbara (2003). *Discourses of Empire. Counter-Epic Literature in Early Modern Spain*, University Park, Penn University Press.

Datos de la autora



Isabel Cadenas Cañón se licenció en Filología Hispánica en la Universidad de Deusto. En 2004 se desplazó a París, donde trabajó como lectora de español en la *Université Paris VII Denis Diderot* y como profesora de español en la *Université Paris I Panthéon Sorbonne*. Al mismo tiempo realizó un DEA en Teatro y Artes del Espectáculo en la *Université Paris III Sorbonne nouvelle*. Continuó sus estudios de doctorado en el departamento de Literatura Comparada de la misma universidad, bajo la dirección de Daniel-Henri Pageaux. Durante el año 2007-2008 recibió una beca Fulbright para continuar sus estudios de doctorado en la University of California, San Diego. En la actualidad es gestora cultural en el área de letras de la Oficina Cultural de la Embajada de España en Buenos Aires, becada por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Compagina esta actividad con la redacción de su tesis doctoral, que lleva por título *Le mythe de Numance au théâtre Espagnol: porter la résistance sur scène*.

