



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

La alegoría neobarroca en la *Numancia* de Juan Carrillo

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
BERTA MARÍA SONÍ SOLCHAGA

TUTOR PRINCIPAL
DRA. DIDANWY KENT TREJO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TUTORES
DRA. SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DR. DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA
ENES UNIDAD MORELIA

CIUDAD DE MEXICO, NOVIEMBRE, 2021.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

| | | |
|------|--|----|
| I. | Introducción | 2 |
| II. | <i>Numancia</i> , una alegoría neobarroca | 7 |
| i. | La hipérbole como estrategia estética en la <i>Numancia</i> de Juan Carrillo | 22 |
| ii. | La violencia en la <i>Numancia</i> de Juan Carillo | 37 |
| iii. | La transgresión del límite, imágenes vivas y formas de sustitución en la <i>Numancia</i> de Juan Carillo | 42 |
| iv. | El cuerpo como plataforma en la <i>Numancia</i> de Juan Carrillo (sustitución <i>Numancia</i> -México y el culto votivo) | 59 |
| v. | El predominio de la imagen atmosférica en la <i>Numancia</i> de Juan Carrillo | 64 |
| III. | Conclusiones | 67 |
| IV. | Bibliografía | 73 |
| V. | Directorio de imágenes | 75 |
| VI. | Audios y videos de la <i>Numancia</i> de Juan Carrillo | 76 |
| VII. | Anexo | 77 |

I. Introducción

El presente ensayo tiene el objetivo de analizar los elementos de la obra teatral *Numancia*, en su versión para la escena, dirigida por Juan Carillo, para determinar por qué puede considerarse como una alegoría neobarroca.

En este sentido y dada la cantidad de medios que interactúan en el fenómeno teatral, me parece importante considerar el teatro desde una perspectiva intermedial¹, ya que dentro de éste conviven diversos sistemas de signos o medios (lingüístico, espacial, sonoro, lumínico, escenográfico, actoral, kinestésico, además de la utilería y el vestuario) que, si bien pueden distinguirse entre sí, aparecen ante el espectador de forma simultánea, fundidos e interrelacionados unos con otros en lo que bien podríamos llamar imágenes atmosféricas².

La versión de *Numancia* que será objeto de estudio para este ensayo es una puesta en escena que fue montada por la Compañía Nacional de Teatro, bajo la dirección de Juan Carrillo, y estuvo en temporada de 2016 a 2018 de manera intermitente. La obra de Carrillo se montó originalmente en el Teatro Julio Castillo del Centro Cultural del Bosque en la ciudad de México y posteriormente estuvo de gira por distintos festivales y estados de la república.

Me parece importante aclarar que las observaciones sobre la *Numancia* de Juan Carillo aquí vertidas parten de dos fuentes principales: una, mi experiencia al asistir a la obra poco antes del final de su última temporada, el 17 de febrero de 2018 en su sede original, el teatro Julio Castillo; otra, el video de registro que conforma parte del archivo de la Compañía Nacional de Teatro. Por otra parte, mis reflexiones están acompañadas de una serie de fotografías de la obra, algunas del archivo de la Compañía, otras del archivo personal de

¹ Para una introducción a las perspectivas intermediales puede, entre otros, consultarse el texto de Clüver, Claus “Intermediality and Interart Studies”. *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality* (Suecia: Intermedia Studies Press, 2017), https://www.kultur.lu.se/media/utbildning/dokument/kurser/IMSB23/20141/changing_borders_dragen_dragn.pdf

² Hermann Schmitz y Antonio Griffero plantean que las atmósferas se comportan como emociones puras capaces de viajar en el espacio como lo hacen el sonido, o la luz. Así, las atmósferas, “vertidas espacialmente” y como casi-cosas se irradian, su duración puede ser interrumpida, pueden diluirse, estar presentes sin ser percibidas, o disiparse a distintas velocidades y con distintos grados de intensidad, resultando unas más autoritarias que otras sobre los individuos. *Vid.* Schmitz, Hermann, “Emotions outside the box –the new phenomenology of feeling and corporeality”, *Phenomenology and Cognitive Sciences* (2011), 1; y Schmitz, Hermann, *New Phenomenology. A Brief Introduction* (Milán: Mimesis International, 2019), 255. En este caso, además, me interesa entender las emociones irradiadas desde el medio teatral en el sentido warburgiano de tensiones anímico-existenciales que disipan cargas positivas y negativas (*vid. infra* Nota al pie 21, p. 13).

algunos de los actores que, si bien no corresponden ni a la fecha en la que vi la función, ni a la función registrada en video, tienen la sola intención de ilustrar momentos clave o detalles de una acción que trato en el ensayo sin que constituyan, ellas mismas, el objeto de estudio. En los pies de foto se aclara la procedencia de cada fotografía o fotograma. De este modo, aunque el elemento al que he tenido acceso continuo y directo para la redacción de este ensayo sea el video de registro de la Compañía Nacional, también hago referencia a elementos propios de la experiencia en vivo del montaje teatral.

Sobre el video de registro, hay que decir que éste no atravesó un proceso complejo de edición audiovisual, es decir, el video fue tomado con cámara fija, en una sola toma, durante una función en el teatro Julio Castillo y desde el centro de la butaquería, no tiene ningún tipo de edición –excepto al inicio y al final para desplegar el título de la obra y los créditos– y procura mostrar la obra en su totalidad, respetando la cuarta pared y el formato a la italiana –la cámara siempre se mantiene fuera de escena³. Sin embargo, me parece importante conciliar e incluir ambas miradas haciendo referencia a uno y otro medio, especificando, cuando resulta necesario, qué elementos son propios del montaje y cuáles son perceptibles a través del registro en video, ya que, aunque como investigadora tuve la oportunidad de presenciar el montaje, el material de archivo que quedará para la posteridad –además del presente ensayo –ya sea para el cotejo de las observaciones aquí vertidas, o para realizar investigaciones posteriores, será el video de registro de la Compañía Nacional.

Por otra parte, esta versión de la obra se basó en la adaptación que hizo el dramaturgo español Ignacio García, sobre pedido de la Compañía Nacional de Teatro y, en específico, para el montaje con Juan Carrillo. La adaptación se mueve en tres ejes con respecto al texto cervantino⁴: 1) actualiza el lenguaje de Cervantes para volverlo más asequible para el espectador; 2) recorta estrofas de contenido reiterativo; y, quizá las más importante para las reflexiones de este ensayo, 3) presenta su propia visión del personaje alegórico de Numancia. Ésta, identificada en la versión cervantina como España, corresponde a una versión de la alegoría barroca basada en la representación de virtudes y valores políticos de tradición

³ Dadas las condiciones del video y la mala calidad que tenían algunos de los fotogramas al extraerlos para integrarlos a este ensayo, se optó por integrar fotografías en alta definición que sí permiten ver otros detalles que en el montaje teatral eran claramente perceptibles.

⁴ Desde luego hay que considerar que la versión de García se basa, a su vez, en la edición de Robert Marrast del texto cervantino y que se considera, hoy en día, como una de las versiones más fieles y apegadas al original.

clásica y judeo-cristiana. En cambio, en el personaje alegórico propuesto por García, la imagen de la virtud se descompone al presentarnos una figura femenina cercenada, sangrante, y que en la versión de Carillo además se mostrará vieja, en agonía y miserable. Una imagen que, en lugar de exaltar los valores políticos y nacionales de un territorio, hace pensar en la derrota, en el desamparo, la debilidad, el sufrimiento y la muerte. Por último, a partir de sutiles referencias al contexto mexicano, integradas desde el montaje de Carillo es que podemos pensar la sustitución Numancia-México y considerar la obra completa como una alegoría del contexto político-social de nuestro país.

En este punto, vale la pena recordar que la obra retrata el asedio que la ciudad española de Numancia vivió ante el ejército romano en el siglo II a.C. y cómo los numantinos, tras sufrir las consecuencias de una guerra continuada, del hambre y las enfermedades ocasionadas por el cerco de los romanos, decidieron quitarse la vida antes que caer presos a manos del enemigo. La trama deja ver los últimos días del asedio, los últimos intentos por negociar con el ejército romano y, finalmente, la elección y ejecución del suicidio colectivo como última forma de resistencia. Cabe mencionar que el personaje principal es la ciudad (en su forma de alegoría territorial), doblemente representada a través de las acciones de los numantinos y de los lamentos del personaje alegórico de Numancia, es decir, el arco dramático no se define por la acción de un solo personaje, sino por el acaecimiento de la desgracia a la población y al territorio en su totalidad.

Ahora, para entender la alegoría de Numancia como neobarroca, en el apartado “*Numancia, una alegoría neobarroca*” considero diversas definiciones de alegoría que pueden sintetizarse en tres sentidos. En su sentido más coloquial de personificación de un concepto o territorio y que en este caso corresponde a la personificación de la ciudad de Numancia en un personaje femenino del mismo nombre. En un segundo sentido se retoma la definición retórica de Helena Beristáin para entender a la alegoría como una metáfora continuada y, según la cual, la alegoría como personificación no depende únicamente de la adquisición de un rostro y una anatomía, sino de la caracterización de diversos atributos que complejizan el concepto al que da forma. Por último, se retoman las definiciones de Angus Fletcher, como un punto intermedio entre la noción retórica de Beristáin y la noción filosófica de Walter Benjamin. Estos dos teóricos consideran a la alegoría como un proceso fundamental que opera en distintos niveles del discurso. Esto permite interpretar la alegoría numantina de Juan

Carrillo y su personificación no solo desde el personaje de Numancia, sino desde la estructura dramática de la obra, el uso del lenguaje (verso barroco) y desde los diversos medios teatrales como la iluminación, el vestuario, el diseño sonoro, el estilo actoral o la escenografía. Además, la interpretación benjaminiana de la alegoría como un espacio de acumulación incesante de fragmentos y ruinas a la manera de atributos, a través de la expresión de un *pathos* dionisiaco, tiene dos consecuencias fundamentales. Una, el equívoco, la ambigüedad, la puesta en crisis de la alegoría clásica y de la representación y, otra, la revelación de la fatalidad como verdadera condición de la Naturaleza y de la humanidad.

Por otro lado, en el apartado, “¿Por qué neobarroca?”, retomo la definición de Ileana Diéguez⁵ que considera esta categoría como una actualización de las estrategias estéticas y discursivas del barroco original y que se han usado para subvertir y criticar los valores oficiales de la sociedad en que vivimos. Diéguez rescata especialmente diversos ejes sobre los que actúan dichas estrategias, entre los cuales, el primordial es la cualidad de lo hiperbólico (i) o del exceso. A partir de este eje se desprenden: (ii) la representación de la violencia, (iii) la transgresión del límite entre vida y arte (o espacio de sustitución, como queda expresado por Horst Bredekamp), (iv) considerar al cuerpo, en su devenir trágico, como centro de dichas representaciones, y (v) la predominancia del medio visual sobre el medio narrativo.

Aunque Diéguez rescata la noción de neobarroco y estos cinco ejes para el análisis de la estética de la violencia usada por el crimen organizado para dejar mensajes al gobierno y a la sociedad, me parece pertinente retomarlos para este análisis teatral porque permiten observar con claridad las estrategias escénicas que, desde el principio benjaminiano de la ruina y el fragmento, conducen a la puesta en crisis de los valores de la alegoría tradicional y, sobre todo, a la revelación de la fatalidad propia del *Trauerspiel* y de la alegoría.

A partir de las definiciones anteriores, en este ensayo entiendo a la alegoría territorial como una metáfora continuada y personificada a la que se le asignan diversos atributos anatómicos, caracterológicos y simbólicos para la representación de un territorio investido como nación. Este tipo de alegoría, con sus variables estilísticas, puede ser clásica o barroca, según la categorización de Walter Benjamin, o neobarroca, de acuerdo con la de Ileana

⁵ Diéguez, Ileana, *Cuerpos sin duelo. Iconografía y teatralidades del dolor*. (Argentina: Ediciones Documenta, 2013).

Diéguez. En segundo lugar, considero la alegoría neobarroca como un proceso fundamental que puede funcionar en distintos niveles del discurso y que actualiza las estrategias estéticas y discursivas del barroco a través de la acumulación dialéctica y fragmentaria de atributos o motivos junto a la adopción de estereotipos que permiten la puesta en crisis del significado y la representación.

Una vez establecidas estas dos definiciones de alegoría, procederé con el análisis de los ejes que permiten interpretar la *Numancia* de Juan Carillo como una alegoría neobarroca. Los ejes son los siguientes: i) La hipérbole en la *Numancia* de Juan Carrillo, que se analiza en el medio espacial (el gran formato), el medio actoral (el estilo), el medio escenográfico y lumínico (composición escénica en movimiento), y en el medio sonoro (diseño sonoro). ii) La violencia en la *Numancia* de Juan Carrillo, que se analiza cuantitativa y cualitativamente hablando según la progresión en la presentación de escenas violentas. iii) La transgresión del límite entre arte y vida, imágenes vivas y formas de sustitución en la *Numancia* de Juan Carrillo, donde se observan, a través de cuatro estrategias, una discursiva, otra sensorial, otra estructural y una espacial, las posibilidades de sustitución que operan según los principios del *acto icónico esquemático* y el *acto icónico sustitutivo* establecidos por Horst Bredekamp. iv) El cuerpo como plataforma en la *Numancia* de Juan Carrillo, que nos permite entender al personaje alegórico de Numancia como figura central y a la obra como parte de sus atributos. v) El predominio de la imagen atmosférica, podemos constatar que la obra escapa a la predominancia de uno solo de sus medios y que apuesta por la construcción de imágenes totales, con una fuerte carga sensorial y dirigidas a la producción de un *pathos* dionisiaco.

Por último, en las conclusiones se hace una recapitulación de los ejes analizados en el medio teatral y se ofrece una serie de consideraciones finales en torno a la subversión de valores entre la alegoría clásica y la neobarroca.

II. *Numancia, una alegoría neobarroca*

La alegoría

Para entender por qué en este ensayo abordo el montaje escénico de la *Numancia* de Juan Carrillo como una alegoría en general, y como una alegoría neobarroca en particular, primero hay que establecer una definición de alegoría.

Ante todo, para Angus Fletcher la alegoría “dice una cosa y significa otra”⁶, siempre que etimológicamente puede entenderse como un hablar abiertamente de lo otro (*allos + agoreuein*), o como una inversión del sentido⁷.

De forma más coloquial, cuando hablamos de la alegoría generalmente nos referimos a ideas, o conceptos –valores, vicios, virtudes, artes, oficios, etc.– que toman forma en la imagen de un cuerpo humano, como una personalización. Es decir, que adquieren una anatomía, un rostro, una indumentaria característica y simbólica y, muchas veces, una voz y un comportamiento esquemático y ejemplar acorde a la idea o el concepto que representan.

Lo cierto, es que este fenómeno se encuentra de forma extendida en la filosofía y en distintos medios artísticos como el literario, el teatral, el pictórico, el cinematográfico, entre otros. Por esta razón, la alegoría fue clasificada por Walter Benjamin⁸ como un sitio de coyuntura, un lugar de encuentro e interrelación entre diversos medios, especialmente el literario y el pictórico. En su primera interrelación, el lenguaje literario aspira a hacer visibles los atributos físicos de la alegoría (anatomía, indumentaria, paisaje), y los medios pictóricos y visuales aspiran a transmitir discursos filosóficos, políticos y morales por medio de signos visuales. Así, la alegoría se vuelve un mecanismo intermedial donde las artes del tiempo y el espacio se entrelazan y se potencian. Desde esta perspectiva la alegoría funciona como una estrategia formal *ad hoc* en el medio teatral que es, en sí mismo, un espacio de coyuntura entre diversos medios, entre otros, el literario y el visual.

⁶ Fletcher, Angus, *Alegoría: Teoría de un modo simbólico* (España: Akal, 2002), 11.

⁷ *Ídem.*, 11-12.

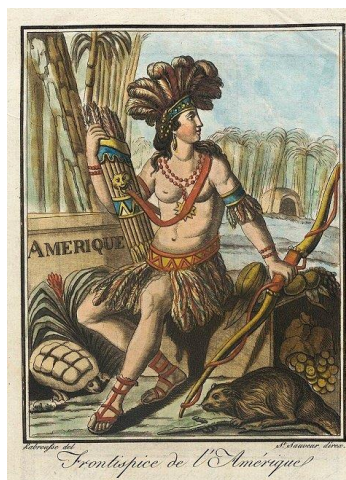
⁸ Benjamin, Walter, “El origen del *Tauerspiel* alemán”, *Obras completas* (España: Abada Editores, 2010).

Para acabar de entender la alegoría como personalización⁹ a continuación se presentan dos ejemplos visuales, uno de la alegoría de Hispania o España, (F1) y otro de la alegoría de América (F2). En ambos se pueden apreciar la humanización de un territorio a través de, la adquisición de una anatomía, de un rostro y de una indumentaria simbólica particular.

En el caso de Hispania se observa un ejemplo de la numismática ibérica en el que la figura de Hispania ocupa el centro de la composición. Hispania está representada por una joven que recuerda a Dea Roma (F3)¹⁰ cubierta con la túnica a la romana, coronada y con un ramo de laurel en la mano derecha. Frente a ella, a la izquierda de la composición se aprecia el Estrecho de Gibraltar y a sus espaldas, bajo su brazo izquierdo, los Pirineos. Además, Hispania está acompañada por la simbología propia de la numismática ibérica de finales del siglo XX, la ‘M’ coronada como marca de ceca de la Casa de Moneda de Madrid, la leyenda ‘100 pesetas’ y los años 1869-2001, conmemorando la reimpresión del diseño de 1869.



F1. Alegoría de Hispania en una moneda conmemorativa que recuerda la edición de 1869.



F2. Alegoría de America. Jacques Grasset de Saint-Sauveur, 1796.

⁹ Aunque la alegoría analizada en este ensayo corresponde al de un territorio humanizado, es importante hacer notar que no todos los teóricos reconocen la alegoría como sinónimo de personalización. Mientras Walter Benjamin y Fletcher insisten en ver la alegoría no solo como una figura retórica, sino como una estructura de pensamiento, Helena Beristáin, desde los estudios retóricos, distingue claramente entre alegoría y personificación. No obstante, en este caso no profundizaremos en dicha distinción porque nos interesan las personificaciones territoriales en cuanto alegorías (vid. Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1995).

¹⁰ Alegoría de la ciudad de Roma que tomó los elementos bélicos y mitológicos de Minerva (la túnica blanca, el arco, las flechas, el escudo, el laurel) y que ha sido la base para la composición alegórica territorial desde el Renacimiento.

Por otra parte, en su *Alegoría de América*, Jaques Grassert sigue el canon establecido por Cesare Ripa en su representación de los cuatro continentes en 1593¹¹ y responde al imaginario europeo y colonizador que transita entre la representación de América como la tierra prometida y como territorio bárbaro y peligroso. En este caso se funden ambos elementos: por un lado, su carácter salvaje (el pecho descubierto, los collares ‘tribales’, la falda y el penacho de plumas, el arco y las flechas) y, por otro, los rasgos criollos y la serenidad de una pose que anuncia la belleza y la jovialidad propias del paraíso terrenal. A su alrededor se muestra un territorio rico y natural más que salvaje: al fondo está lo que parece un bosque o una selva, si bien cerrada por la vegetación, no hay en ella rastro de amenaza u oscuridad –la vegetación se muestra ordenada y a plena luz–; al centro hay una choza de manufactura indígena que suma a la idea del exotismo americano; a los lados de la figura central hay animales endémicos de la región, frutas, flores y, debajo de América, la promesa del nuevo mundo representada con sacos repletos de monedas de oro.

Como puede observarse, en estos casos, la importancia de la alegoría no recae solamente en la aparición de la figura humana como personificación del territorio, sino en los elementos que la acompañan. De hecho, son estos atributos, los que establecen un código que nos permite diferenciar propiamente entre una y otra. Un atributo puede definirse como “cada una de las cualidades o propiedades de un ser”¹², o como un “símbolo que denota el carácter y representación de las figuras que lo exhiben”¹³. Pero lo verdaderamente particular de los atributos en las alegorías es el código que se establece entre la cualidad o símbolo y la figura o el ser del que es propio, es decir, el hecho de que, por medio del atributo, podamos reconocer la alegoría o el concepto del que se trata. Por ejemplo, reconocer a la Justicia por la presentación de la balanza, o distinguir a Hispania de Dea Roma, entre dos jóvenes en toga a la romana, porque una está acompañada del carcaj, el casco y el escudo, y la otra de los pirineos.

¹¹ Vid. Florescano, Enrique, *Imágenes de patria a través de los siglos* (México: Taurus, 2005).

¹² Real Academia Española, “atributo”, *Diccionario de la Lengua Española* (Edición del Tricentenario, 2020), <https://dle.rae.es/atributo>

¹³ *Ídem*.

Del mismo modo, en la obra teatral que aquí nos ocupa, la alegoría no solo se identifica por la humanización del territorio, sino por sus atributos. Por ejemplo, en el texto original de la *Numancia*, de Cervantes, el personaje alegórico de España viene precedido por la siguiente acotación: “sale ESPAÑA coronada con unas torres, y trae un castillo en la mano, que significa España”¹⁴. Por su parte, en la versión dramática de la *Numancia*, de Ignacio García –misma que usó Juan Carrillo como libreto de montaje– la alegoría viene precedida por la acotación: “Sale NUMANCIA, con las manos cortadas y sangrantes”¹⁵.



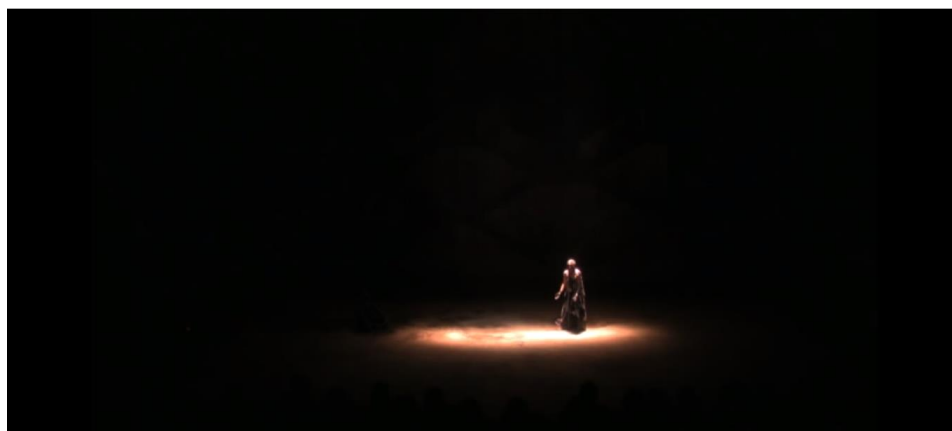
F 3. Dea Roma en un fragmento de la *Apoteosis de Antonio Pío y Faustina*. Relieve de la base de las columnas de Antonio Pío en el Campo Marte, Roma, 160-170d.C. Roma, Vaticano, Cortile della Pigna. Dea Roma, alegoría de la ciudad de Roma acompañada por algunos de los atributos mitológicos de la Minerva guerrera: casco, escudos, arco, carcaj.

En el caso del montaje teatral, *Numancia* (F4, F5, F6) está interpretada por una actriz de 80 años, lo que la aleja de la imagen de juventud de Hispania y América y le otorga el atributo de la vejez. Sus ropas están raídas, ennegrecidas y rotas, tiene medio rostro cubierto por una máscara negra, está descalza, se muestra temblorosa, con gesto de dolor, se lamenta y, si no trae las manos cortadas, sí las trae sangrantes, lo que le otorga los atributos de la miseria, el sufrimiento y la ruina. Su nombre ha cambiado de España a Numancia, se han perdido las torres y la corona como símbolo de dignidad y alta jerarquía. Por si fuera poco,

¹⁴ Cervantes, Miguel, *Numancia* (España: Edición Cátedra, 2017), 52.

¹⁵ García, Ignacio, *Numancia* (México: Versión de Trabajo de la Compañía Nacional de Teatro), 11.

aparece en penumbras –inmersa en la oscuridad, apenas la ilumina un seguidor cenital– y la acompaña un canto de estilo cardenche¹⁶ que alarga sus lamentos.



F4. Fotograma del video de registro, min. 23:52. Primera aparición de Numancia interpretada por Rosenda Montero. Aparece en penumbras, iluminada por una luz cenital. A su alrededor apenas se ven las siluetas de la ciudad.

Aunque en todos los casos antes descritos las alegorías mantienen la personificación del territorio como elemento central, pueden identificarse otros elementos que ayudan a caracterizar simbólicamente a la alegoría. En el teatro, además, podemos identificar componentes propios del medio teatral (desde el medio escrito y posteriormente desde el montaje) que vuelven la imagen alegórica un elemento vivo (lingüístico, espacial, sonoro, lumínico, escenográfico, actoral, kinestésico, además de la utilería y el vestuario), una imagen en movimiento pero, sobre todo, una imagen atmosférica.

En el caso dramatúrgico estos medios son los parlamentos, la construcción y el desarrollo de los personajes, así como la sucesión dramática (las acciones). Cuando hablamos del montaje estos medios se potencian desde el concepto de dirección que coordina el tono, el ritmo, la actuación, el vestuario, la iluminación, la escenografía, el trazo escénico y el diseño sonoro.

Al definir la alegoría, Angus Fletcher también retoma el punto de vista de Walter Benjamin quien no solo considera la alegoría como una figura retórica, sino como un mecanismo lingüístico, literario y filosófico, como un engranaje o “proceso fundamental” que puede operar en distintos niveles del discurso (semántico, retórico, estructural) y que nos permite abordar el sentido alegórico de la *Numancia* de Juan Carrillo, no solo desde la

¹⁶ Más adelante se explican las características de este estilo de canto (Ver pp. 35-36).

alegoría territorial como imagen visual, sino desde su devenir imagen en movimiento dentro de la estructura dramática del montaje teatral. En otras palabras, la estructura misma de la obra, se vuelve atributo de la alegoría central, se vuelve un elemento caracterizador, en este caso, de la ciudad de Numancia personificada.

Para Helena Beristáin la alegoría es una *metáfora continuada*, un “conjunto de elementos figurativos usados con valor traslaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra dejando lugar a otro sentido más profundo”¹⁷. Aunque Beristáin no aclara el tipo de relación que puede haber entre el sentido literal y el sentido profundo (nivel denotativo y connotativo), Walter Benjamin, en “El origen del Trauerspiel¹⁸ alemán”, establece una diferencia específica entre la alegoría clásica y la alegoría barroca en lo que a la relación entre el sentido literal y el profundo refiere. Para Benjamin, en el caso de la alegoría clásica, esta relación es (o al menos pretende ser) lineal e inequívoca dentro de un sistema fijo de significaciones que implicaría, a su vez, una relación ontológica y, por tanto, relativamente permanente entre signo y significado. Solo de este modo las alegorías antes mostradas de Hispania y América y sus atributos pueden leerse e interpretarse según el modelo clásico de Dea Roma, Hispania como territorio civilizado y América como territorio salvaje y paradisiaco. En este caso nos referimos al estilo alegórico, clásico heredado a través del Renacimiento y que reproduce la “serenidad idealista clásica”¹⁹, o el *pathos* apolíneo del arte griego clásico que se desarrolló entre los siglos V-IV a.C.

Sin embargo, lo que para Benjamin caracteriza a la alegoría barroca en oposición a la clásica es que precisamente el valor traslaticio entre lo literal y el sentido profundo no es directo, sino ambiguo y equívoco como producto de la simultaneidad y la yuxtaposición fragmentaria de atributos que se conjugan a través de “una enérgica gestualidad patética”²⁰, o de un *pathos* dionisiaco, propio del estilo grecorromano conocido como helenístico y que

¹⁷ Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 36.

¹⁸ El *Trauerspiel* es una forma particular del drama renacentista y barroco alemán que tuvo su expresión entre los siglos XVI y XVII. Se caracteriza por tener una forma alegórica que lo aleja de la tragedia aristotélica. Sus personajes principales solían ser soberanos, príncipes o reyes martirizados en su enfrentamiento a catástrofes inevitables. Tendían a mostrar la caducidad de la existencia humana y el sufrimiento como única forma de trascendencia. Su estructura tendía a ser atemporal por lo que Walter Benjamin la consideró, a través de la interpretación filosófica de sus elementos, como alegórica.

¹⁹ Warburg, Aby, “Durer y la Antigüedad italiana”, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento* (Madrid: Alianza, 2005), 402.

²⁰ *Ídem*.

ha tenido expresiones consecuentes y sintomáticas a lo largo de la historia del arte de occidente.

De este modo, la alegoría barroca no es solo un sitio particular de coyuntura entre medios, como dice Benjamin, sino también entre tiempos y lugares al poner en crisis los *motivos supervivientes*²¹ –en el sentido warburgiano– de la historia de la cultura y de la alegoría territorial clásica en particular.



F5. Fotografía, Hernández, Jérica, 2017. Se aprecia el rostro de Numancia cubierto por una media máscara y sus manos de lodo.



F6. Fotografía, Hernández, Jérica, 2017. Las ropas de Numancia están ennegrecidas y rotas. Camina descalza.

²¹ Con la noción de *supervivencia de las imágenes* o *Nachleben* Aby Warburg se refiere a aquellos motivos de la historia del arte y de la cultura que han aparecido y reaparecido cíclica y sintomáticamente en distintas épocas y lugares. Dichos motivos supervivientes funcionan como *dinamoogramas* que contienen emociones o tensiones anímico-existenciales, cargas positivas y negativas que, a su vez, transforman tanto el estilo (la expresión) de las imágenes sobre los ejes apolíneo y dionisiaco, como su significado, sin que por ello se altere el gesto fundamental que los caracteriza como una fórmula del *pathos* o *Pathosformel*, una “fórmula arqueológica del patetismo”, que bien podría representar una “enérgica gestualidad patética” dionisiaca, como a la “serenidad idealista clásica” desde la perspectiva de Aby Warburg. Vid. Warburg, “Durero y la Antigüedad italiana”, 404. Estas fórmulas constituyeron modelos para la historia del arte occidental que empezó a retomarlos y a polarizarlos (actualizarlos) a partir del Renacimiento para tratar de expresar el sentir de cada época. Así, el síntoma o la noción de la imagen como síntoma tiene que ver con un desplazamiento del significado entre el sentido literal y el sentido profundo de la imagen en función de las tensiones anímico-existenciales que definen, por un lado, a la imagen, al espectador y a la época en las que se esta imagen es leída. Además, esta cualidad sintomática o polarizante, inherente a la imagen y a la imagen inscrita en un medio, depende, como explica Didi-Huberman del estilo propio de cada obra, de sus cualidades miméticas y de los espacios vacíos o abstractos que deja abiertos al espectador y que “tienden un puente entre la doble distancia de los *sentidos* (los sentidos sensoriales, en este caso el óptico y el táctil) y la de los *sentidos* (los sentidos semióticos, con sus equívocos, sus espaciamientos propios)” Vid. Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Argentina: Ediciones Manantial, 2017), 111.

Según Benjamin la alegoría barroca, a diferencia de la clásica, no puede ser leída desde la rígida linealidad y causalidad del raciocinio moderno porque su lógica es la de la ruina y el fragmento:

Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca. Pues es común a aquella poesía la acumulación incesante de fragmentos sin idea rigurosa de un propósito, junto a la adopción de estereotipos para su realce, a la espera permanente de un milagro²².

Para Benjamin el origen de la divergencia entre la alegoría clásica y la barroca estaría en la proximidad del estilo barroco con la fatalidad humana y con la muerte y en una consideración de la Naturaleza que no parte de la voluptuosidad o la vitalidad, sino de la finitud, desde la ruina y la nostalgia de lo que queda atrás²³.

Ileana Diéguez, en su estudio sobre las imágenes violentas a partir de la noción de alegoría neobarroca, nos dice que esta mirada fatalista o saturniana de la que habla Benjamin conduce naturalmente a la puesta en crisis del significado y de la representación al crear una tensión dialéctica²⁴ entre el *flujo de motivos de la antigüedad clásica* (Dea Roma) y la visión de su ruina²⁵. En medio de las ruinas ya no se distinguen las formas sino solo los fragmentos yuxtapuestos de lo que fue. Estos fragmentos se muestran según el principio benjaminiano del montaje en el que “las diferencias dibujan configuraciones”²⁶, “las desemejanzas crean, juntas, órdenes desapercibidos de coherencia”²⁷ y donde la acumulación de fragmentos queda “a la espera permanente de un milagro”²⁸, o de un nuevo sentido.

²² Benjamin, “El origen del *Trauerspiel* alemán”, 397.

²³ Esta es la misma opinión que guarda Aby Warburg sobre la gestualidad dionisiaca en el periodo helenístico, y en su reaparición en el barroco del siglo XVII europeo. A propósito de los grabados de Durero que retoman el tema mitológico de la muerte de Orfeo Warburg explica cómo la muerte y el sufrimiento aparecen corporal y espiritualmente expresados en una danza trágica que refleja “el oscuro misterio de la saga dionisiaca”. *Vid.* Warburg, “Durero y la Antigüedad italiana”, 404.

²⁴ Fletcher se refiere a esta tensión dialéctica como una confrontación, una lucha de fuerzas entre dos jerarquías, o entre dos sistemas de poder que podríamos entender también como sistemas de signos, o medios.

²⁵ “Considerar lo cadavérico y lo fragmentario como manifestación alegórica de un orden en crisis, es punto de partida para pensar los alcances y significaciones de una corporalidad martirizada con la que se representa un poder soberano”. *Vid.* Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, 86.

²⁶ Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada Editores, 2018), 430.

²⁷ *Ídem.*

²⁸ Benjamin, “El origen del *Trauerspiel* alemán”, 397.

La alegoría nacional: el poder de sustitución de la imagen

Dado que las alegorías territoriales son las que me interesan para este ensayo como género al que pertenece la *Numancia* de Juan Carrillo, en este apartado enlistaré algunas de las características que pueden encontrarse en ellas en tanto alegorías propiamente dichas, y en tanto imágenes: imágenes de territorios instituidos como naciones²⁹ y que son, simultáneamente, imágenes de cuerpos (humanizaciones o personalizaciones), e imágenes que representan valores y creencias (políticas, morales, religiosos, etc.).

La alegoría nacional propia del territorio mexicano³⁰ es heredera de la tradición occidental y de lo que en ensayo he llamado alegoría clásica. En este tipo de figuras retóricas podemos identificar motivos y atributos tales como la marca de género femenina, la función didáctica, los atributos mitológicos grecorromanos, el uso del paisaje, así como el uso de la anatomía humana y el gesto en un sentido clásico y moderado, es decir, apolíneo.

Pero probablemente lo más importante de este estilo alegórico clásico en general sea la intención de linealidad y univocidad entre el sentido literal y el sentido profundo que tiene la voluntad didáctica de mostrar con claridad y precisión los valores filosóficos, políticos, religiosos y morales que caracterizan a cada nación. Es así que las alegorías nacionales no solo reproducen valores, sino que también los promueven, constituyéndose en modelos de comportamiento *esquemático*. Horst Bredekamp reconoce este fenómeno como el *acto icónico*: el poder de las imágenes para actuar “sobre las emociones, ideas y acciones de los hombres”³¹, es decir, para *hacer hacer* –produciendo este comportamiento esquemático– a aquel que las mira y decodifica, y por qué no, también para *hacer sentir*, en un sentido sensorial o atmosférico, a aquel que las presencia.

²⁹ Como nos recuerda Julia Tuñón, “El término nación refiere a un fenómeno moderno, característico de los siglos XIX y XX”. *Vid.* Tuñón, Julia, “Cuerpos femeninos, cuerpos de patria. Los íconos de nación en México, apuntes para un debate”, *Revista Historias*, no.65, (Sept-Dic, 2006), 43. <https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias65ensayos2.pdf> Se trata de un fenómeno de organización política que confiere unidad y estabilidad a un territorio e identidad a su población a partir de un conjunto de leyes y valores.

³⁰ Para conocer más a fondo la evolución de la alegoría nacional mexicana desde las más tempranas alegorías americanas hasta aquellas que a mediados del siglo XX empiezan a poner en crisis los valores políticos y morales tradicionales puede consultarse la obra de Enrique Florescano, *Imágenes de la patria a través de los siglos*; o el ensayo “Cuerpos femeninos, cuerpos de patria. Los íconos de nación en México: apuntes para un debate”, de Julia Tuñón.

³¹ Bredekamp, Horst, *Teoría del acto icónico* (España: Akal, 2017), 24.

En el caso de México, por ejemplo, es importante hacer notar, además de la influencia grecorromana de la alegoría, una fuerte influencia de la iconología católico-cristiana y especialmente del simbolismo de la Virgen de Guadalupe que llegó a ser estandarte de la lucha de Independencia y que expresa la pervivencia del motivo tierra-madre³² en nuestras alegorías nacionales. A pesar de la separación Iglesia-Estado en el ámbito político, culturalmente hablando, la imagen de la tierra-madre en la alegoría nacional pareciera seguir sintomáticamente asociada a la Guadalupana, siempre que el programa político y moral del estado mantuvo, durante años (y a través de las imágenes), la asociación madre-pureza, ésta última en su sentido moral judeo-cristiano³³.

A propósito de los esquemas, o *schemata*, Bredekamp explica que en la teoría platónica estos constituían “modelos del desarrollo estereotipado del movimiento en los cuales los cuerpos se convierten en imágenes”³⁴. En estos *schemata* el cuerpo muta en imagen codificándose de forma arquetípica a través de gestos y movimientos específicos y ejemplarizantes³⁵.

En el caso de las alegorías nacionales de estilo clásico esto puede identificarse en la tendencia apolínea del *pathos*³⁶ de la figura humana. Éste sería el caso los ejemplos de Hispania y América, no obstante cierto exotismo romántico que acompaña a esta segunda. Nada más evidente que la forma en la que la postura de Hispania (F1) imita, sin llegar a ser idéntica, la de Dea Roma (F3). Ambas postradas y de perfil hacia la izquierda, del lado derecho de la composición, y con el brazo derecho elevado en un gesto significativo:

³² Enrique Florescano considera importante reconocer que este tipo de personificaciones territoriales pueden rastrearse hasta las culturas madres de Europa, África, Asia y América en las representaciones de las diosas madre. Los atributos femeninos de estas diosas se asociaban con las fuerzas de muerte y regeneración de la naturaleza, equiparando así lo femenino con la tierra y la naturaleza. Dentro de esta lógica se expresan al menos dos motivos o manifestaciones de la diosa madre que perviven de distintas formas en nuestra cultura: la tierra-madre, que entrega sus frutos a los hombres, que es cálida y generosa; y la tierra-amante, que debe ser fertilizada y en muchas tradiciones se revela también salvaje y monstruosa. *Vid.* Florescano, *op. cit.*

³³ Tanto Enrique Florescano como Julia Tuñón comentan el marcado paralelismo entre el programa moral del catolicismo en México, así como de los gobiernos liberal y postrevolucionario y cómo ambos se fusionan en imágenes aparentemente secularizadas. De particular interés resultan los comentarios sobre las obras “Constitución de 1857”, de Petronilo Monroy, y las representaciones de la patria en el muralismo y en las películas del Indio Fernández donde las imágenes de la patria y la madre aparecen asociadas por el ideal de pureza judeocristiana. *Vid.* Tuñón, *op. cit.*; Florescano, *op. cit.*

³⁴ Bredekamp, *Teoría del acto icónico*, 26.

³⁵ *Ibidem*, 77.

³⁶ Aunque Bredekamp señala la cercanía entre la noción de *schema* platónica y la noción de *Pathosformel* warburgiana, para este ensayo me parece adecuado considerar la alegoría territorial desde la noción de *schema* por sus implicaciones performativas.

Hispania sosteniendo un ramo de laurel; Dea Roma acompañando (¿o dirigiendo?) la elevación apoteótica de Antonio Pio y Faustina. El brazo izquierdo de ambas reposa con el mismo gesto, el de Dea Roma sobre el escudo de Minerva, y el de Hispania sobre los Pirineos.

Atendiendo al aspecto descriptivo de la alegoría de España de Cervantes (“coronada con unas torres, y trae un castillo en la mano”³⁷) podríamos pensar que ésta se acerca a las primeras dos. Sin embargo, atendiendo a otros atributos del personaje y del drama barroco, como el monólogo en versos endecasílabos, siempre plagado de lamentos, metáforas y juegos sonoros, aleja tanto a España, como a Numancia (que comparte con la primera prácticamente los mismos parlamentos) del *pathos* de lo apolíneo, llevándolas hacia el fatalismo de lo saturniano y dionisiaco.

En el caso de la alegoría clásica el *pathos* o *schema* estará basado en un control de los cuerpos que “denota el control de las emociones y la economía afectiva típicos de la civilización; en consecuencia, al ser representada de esta manera la nación remite a los conceptos de control y estabilidad”³⁸. A pesar de esto, cuando pensamos en la alegoría nacional mexicana, además de pensar en el gesto civilizatorio, será importante destacar, como se dijo antes, el gesto maternal (la imagen tierra-madre) por las implicaciones éticas que la relación madre-hijo otorga a la relación patria-ciudadano³⁹, y por el peso que estas relaciones pueden tener en la lectura de la *Numancia* de Juan Carrillo.

Desde el punto de vista teatral y, más aún, en el caso de la *Numancia* de Juan Carrillo el acto icónico (poder de las imágenes para actuar y *hacer hacer*) adquiere relevancia como *acto icónico esquemático* y *acto icónico sustitutivo*. En tanto *acto icónico esquemático* a través de “imágenes que consiguen un efecto modélico cobrando vida de forma directa o simulando estar vivas”⁴⁰, suprimiendo así los límites entre imagen y cuerpo (y como le es natural al medio teatral en tanto la obra teatral cobra vida en el cuerpo de los actores durante el acontecimiento escénico)⁴¹.

³⁷ Cervantes, *Numancia*, *op. cit.*

³⁸ Tuñón, “Cuerpos femeninos, cuerpos de patria”, 49.

³⁹ En la letra del Himno Nacional Mexicano queda expresada la alegoría de la Patria como madre de los mexicanos y la relación ética que tienen los ciudadanos hacia ella (“un soldado en cada hijo te dio” y “¡Patria, Patria! Tus hijos te juran/ exhalar en tus aras su aliento/ si el clarín con su bélico acento/ los convoca a luchar con valor.”).

⁴⁰ Bredekamp, *Teoría del acto icónico*, 78.

⁴¹ Bredekamp sigue de cerca este fenómeno, que en el teatro tiene su forma más natural, en otras formas artísticas que van de los *tableaux vivant*, como una primera forma de arte donde la imagen pictórica de un medio

Y como *acto icónico sustitutivo* porque supone, además del poder performativo de la imagen (*hacer hacer*), un poder de sustitución entre las dimensiones cuerpo e imagen donde “los cuerpos son tratados como imágenes y las imágenes como cuerpos”⁴². Esta sustitución tiene una doble expresión en el teatro, primero una física, que permite la transgresión del límite entre arte y vida como lo entiende Bredekamp, y que se da entre la imagen de un cuerpo, es decir, el personaje y el cuerpo en escena del actor y, en segundo lugar, una psicológica y sensorial, entre el cuerpo del espectador y el personaje⁴³.

Para ejemplificar este valor de sustitución como performativo basta pensar en el peso que los símbolos patrios oficiales, himno nacional, bandera y escudo nacional (e incluso algunos no oficiales) tienen en la cultura mexicana y el conjunto de reglas que norman su uso pues, dañar la imagen de cualquiera de ellos, supone dañar la imagen de la patria y a la nación misma. Por otra parte, los símbolos patrios no solo quieren normar el comportamiento a través de símbolos intelectivos, sino inspirar sentimientos de respeto, valentía, o lealtad, inscribiendo su presentación dentro de rituales y ceremonias bien establecidas (considérense, por ejemplo, los honores a la bandera) cuyos elementos kinestésicos (permanecer de pie en silencio, ‘saludar’, la relación espacial hacia el lábaro patrio y hacia el resto de los asistentes, etc.) quedan codificados a través de una teatralidad plagada de ritmos y sensaciones de valores atmosféricos o tensiones anímico-existenciales precisas.

Como veremos más adelante, en la *Numancia* –tanto en la de Cervantes, como en la de García y en la de Carrillo– puede rastrearse el efecto de sustitución desde la dramaturgia que renuncia al modelo de tragedia aristotélica y, con ello, a un modo tradicional de relación con el espectador, la catarsis narrativa. Pero a falta de una acción dramática tradicional (superación de un conflicto), la *Numancia* llevaría al espectador a la catarsis a través de otros

visual era reinterpretada con cuerpos vivos, pasando por los autómatas, la fotografía y el cine, hasta el performance.

⁴² Bredekamp, *Teoría del acto icónico*, 129.

⁴³ Sobre este punto Bredekamp hace alusión a fenómenos tales como el culto votivo, los castigos en imagen y la iconoclastia, fenómenos todos en los cuales imagen y cuerpo son intercambiables por vía de la empatía y a un grado tal que, la acción sobre una de ellas, repercute necesariamente en la otra: colocar en una iglesia el cuerpo en *effigie* de un enfermo para procurar su sanación; castigar al enemigo en imagen; la prohibición de las imágenes de culto para evitar la herejía; etc. Bredekamp refiere como ejemplo el caso de Lorenzo de Médicis quien, tras resultar gravemente herido por sus enemigos, mandó colocar figuras de cera en diversos altares de Florencia para procurar a través de ellas su recuperación física. En las iglesias católicas todavía puede observarse a los santos cubiertos de medallas, fotografías y otras imágenes que aluden a la corporalidad del enfermo. En cuanto a rituales cotidianos podríamos considerar, entre muchos otros ejemplos, los autógrafos de las grandes estrellas de la cultura popular que valen simbólicamente lo mismo que sus autores.

mecanismos que, desde mi punto de vista, pueden identificarse con los poderes performativo (icónico) y sustitutivo de la imagen viva. De este modo, la Numancia de Juan Carrillo, mantendría su relación con el espectador principalmente a través de los medios propios de la imagen (visual y literaria), expresada a través de un *pathos* dionisaco. El espectador se identificaría entonces no con un devenir dramático de la caída del héroe, o de la ciudad, sino con el despliegue hiperbólico de las tensiones anímico-existenciales de la imagen, una serie de cargas negativas del *pathos* que se disipan atmosféricamente y actúan sobre éste invitándolo a la sustitución cuerpo-imagen y donde aquello que le ocurre a las imágenes en la escena (personaje y cuerpo del actor) pareciera ocurrirle a su propio cuerpo en un proceso más cercano al culto votivo (*vid. supra* Nota al pie 43, p. 18), que al efecto catártico narrativo de la tradición aristotélica. En otras palabras, habría que decir que la comprensión de la *Numancia* (cervantina por principio de cuentas, pero más aún en la versión de Juan Carrillo) en gran medida depende de una comprensión sensorial (atmosférica), más que de una comprensión racional.

¿Por qué neobarroca?

Frente al estilo mesurado y apolíneo de la alegoría clásica, la alegoría barroca no solo está determinada por su visión fatalista de la existencia humana concebida como historia del sufrimiento humano, sino también por su estilo dionisiaco, desbordado, excesivo y violento⁴⁴.

En el universo barroco, donde el hombre solo alcanza la trascendencia y la salvación espiritual en su condición de cadáver, Benjamin consideró que los personajes del *Trauerspiel* solo podían ser salvados mediante su conversión en ruina y fragmento. Así, la única forma de salvar al hombre, siempre “condenado de antemano”⁴⁵, es la aniquilación corporal por medio del martirio violento, ya que el sufrimiento o aniquilación corporal purifica y libera al espíritu.

En este sentido, Benjamin describe un teatro barroco plagado de escenas violentas en el sentido formal (por las sugerencias del grado de violencia y de descomposición corporal

⁴⁴ Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, 85.

⁴⁵ *Ídem*.

que debían sufrir los personajes) y simbólico (por las implicaciones que conlleva la descomposición corporal, que quiere poner en crisis los valores políticos, religiosos y filosóficos de la época.

Desde esta perspectiva, Ileana Diéguez considera que el estilo neobarroco violento es aquel que actualiza las estrategias estéticas y discursivas del barroco original y las usa para subvertir y criticar los valores oficiales de la sociedad en la que vivimos. Diéguez rescata diversos ejes sobre los que actúan las estrategias barrocas y neobarrocas. El eje principal de estos ejes sería la hipérbole como figura retórica del exceso, una transgresión del límite que tiene consecuencias en diversos niveles del discurso desde el formal hasta el conceptual. De este eje se desprenden al menos cuatro más: la violencia, la trasgresión del límite entre el espacio de representación y el espacio del acontecimiento, el hecho de que estas estrategias toman al cuerpo humano como materia de su representación y sustitución, y el predominio del medio visual sobre el medio narrativo.

Para Diéguez, las consecuencias del exceso y la hipérbole neobarroca se encuentran, primero, en la expresión visual de una violencia basada en la descomposición corporal⁴⁶ de resultados visibles y que, por una parte, resulta en una unidad de medida que refleja la fuerza física necesaria para desarticular un cuerpo humano y, por otra, resulta en la transmisión de un mensaje compuesto por el proceso de desarticulación, y a través de la disposición en la que se entregan o abandonan los fragmentos resultantes de la materia corporal⁴⁷.

Por otra parte, está la transgresión del límite entre el espacio de representación y el espacio de acontecimiento que produce, en palabras de Bredekamp, imágenes y acciones vivas en virtud del *acto icónico esquemático*. Se trata de una consecuencia de llevar al límite la relación entre arte y vida. Diéguez y Bredekamp coinciden en que la finalidad de trasgredir el límite entre arte y vida (entre escena/ficción y vida cotidiana, o espectador) es la de

⁴⁶ Ileana Diéguez centra su estudio en las numerosas expresiones artísticas latinoamericanas que exploran el problema de la desaparición forzada partiendo precisamente de la transgresión y el cuestionamiento de los límites entre vida y arte. En este sentido la descomposición corporal adquiere las dimensiones reales, de cuerpos y fragmentos de cuerpos reales.

⁴⁷ En este caso, en el estilo neobarroco violento, la violencia no solo es estética, sino que también es reflejo inmediato de la realidad en la que vivimos: un México de cuerpos desmembrados y de cuerpos desaparecidos por la fuerza, es decir, a través de mecanismos violentos; un contexto en el que la imagen (o la alegoría) del cuerpo desmembrado y el cuerpo desmembrado se sustituyen alternativamente, a veces para el montaje mediático oficial del teatro del terror⁴⁷ y a veces para efectuar rituales votivos de duelo personal o colectivo⁴⁷. Tanto Bredekamp como Ileana Diéguez se refieren al montaje mediático que usa las imágenes violentas para promover el temor y la obediencia.

conmocionar al espectador no tanto racional, como sensorialmente hablando y desde la impresión violenta de un *pathos* dionisiaco.

Además, y como Diéguez lo establece, hay que reconocer cómo estas estrategias han tomado al “cuerpo como plataforma o materia de sus extremas representaciones”⁴⁸ en su devenir trágico. Así, una alegoría teatral neobarroca jugaría también con la sustitución cuerpo-imagen del cuerpo en distintos niveles permitiendo la descomposición simultánea del cuerpo del personaje y el cuerpo del espectador.

Finalmente, un predominio del medio visual sobre el medio narrativo que reconoce el poder o acto icónico de la imagen como medio primordial de relación con el espectador necesita, en primer lugar, entenderse no solo en un sentido cuantitativo, sino cualitativo. En tal caso, y de acuerdo a la distinción entre artes del espacio y artes del tiempo estipulada por G. E. Lessing, el efecto alegórico de simultaneidad y yuxtaposición de ruinas y fragmentos, sería más eficaz a través de las artes del espacio, es decir, cuando ocurre en un solo golpe de vista y a través del medio visual, que cuando ocurre a través de las artes del tiempo, dependientes de un devenir temporal que retrasa su efecto y propicia una reacción más racional que sensorial por parte del espectador. En el caso del teatro es importante recordar que tanto las artes del espacio como las artes del tiempo quedan enlazadas. El teatro presenta acciones a través de golpes de vista e imágenes que duran en el tiempo de modo que la simultaneidad y la yuxtaposición no solo se prolongan, sino que se potencian mostrándonos imágenes vivas y en movimiento. Pero también, y como se estableció desde la introducción a este ensayo, las imágenes teatrales son propias de un fenómeno intermedial y por lo tanto pueden considerarse como atmosféricas, es decir, como elementos sensoriales que desde diversos medios se irradian hacia el espectador. Así, las imágenes de la violencia que ocurre en *Numancia* no son solo visuales o lingüísticas, sino que se extienden también a través de las tensiones anímico-existenciales dionisiacas que impregnan al espacio, al diseño sonoro, la iluminación, la escenografía, el vestuario, etc. De ahí que, para este ensayo, al considerar la predominancia de la imagen ésta se considere no solo desde el medio visual, sino desde una perspectiva intermedial como imagen atmosférica.

⁴⁸ Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, 89.

i. La hipérbole como estrategia estética en la *Numancia* de Juan Carrillo

Estos cuatro ejes del estilo neobarroco pueden identificarse en *La Numancia* de Juan Carrillo como atributos de una *metáfora continuada* cuyo centro de gravedad es el personaje de Numancia⁴⁹. Los atributos que acompañan a esta alegoría en movimiento a través del montaje teatral construyen una suerte de paisaje neobarroco que dibuja atmósferas, lugares y situaciones.

Aunque los elementos que construyen la alegoría se nos muestran en conjunto es posible deshilvanarlos y analizar uno por uno para averiguar en qué consisten y cómo consiguen sus efectos sensoriales y elementos discursivos. Así, la hipérbole como marca del exceso neobarroco, puede identificarse, especialmente, en: (i) el gran formato teatral, (ii) el estilo actoral, (iii) la composición visual en movimiento a través del uso de la escenografía y el trazo escénico, la iluminación, el vestuario y (iv) el diseño sonoro.

Medio espacial: el gran formato

Sin duda, en el caso del teatro, el medio espacial es el responsable de condicionar y organizar a los demás. *La Numancia* de Juan Carrillo está montada para un teatro de gran formato a la italiana. Con teatro de ‘gran formato’ me refiero a un recinto de grandes dimensiones heredero, si no estilística sí mecánicamente hablando, de la arquitectura teatral renacentista.

Sin que haya unas medidas, o una capacidad de público que defina con precisión al gran formato, se entiende que en este tipo de recintos cerrados la relación espacial escenario-butacaquería está diseñada para que el espectáculo montado pueda ser visto con claridad por la mayor cantidad posible de espectadores, los cuales están distribuidos en media luna frente al escenario, y hacia arriba (a imitación del edificio teatral grecorromano). En este caso, el video de la obra fue tomado en la sede original del montaje, el Teatro Julio Castillo, cuyas medidas pueden constatarse en F7, F8 y F9.

⁴⁹ A partir de ahora me referiré al personaje de Numancia como ‘Numancia’, haré la distinción ‘ciudad de Numancia’, para referirme a la ciudad, y continuaré refiriéndome a la *Numancia* de Juan Carrillo, cuando hable del montaje que se discute en este ensayo, a la *Numancia* de García o Ignacio García, para referirme a la versión del libreto que se usó para el montaje, y a la *Numancia* de Cervantes, para referirme a la dramaturgia original.

Además de sus grandes dimensiones, el gran formato a la italiana implica que la obra se monta con un solo frente, es decir, ofreciendo al espectador un solo punto de vista similar a la manera en la que un espectador se colocaría frente a una obra pictórica de perspectiva renacentista. De acuerdo al formato teatral y a las especificaciones del montaje de Juan Carrillo el espectador debe permanecer sentado, mirando mayormente hacia el frente y en una butaquería que se mantiene a oscuras con la intención de que dirija su atención a lo que ocurre frente a él.

Por otra parte, y como producto de sus grandes dimensiones, este tipo de teatro muchas veces involucra a un elenco numeroso, un diseño escenográfico también de grandes dimensiones y un diseño sonoro y de iluminación con la suficiente intensidad para abarcar el espacio de montaje.

Creo necesario destacar las dimensiones del teatro y la disposición frontal escenario-butaquería porque considero que parte de lo que construye las imágenes atmosféricas de esta obra son los espacios vacíos, negros y profundos que se dejan ver a través de los cuerpos en escena y de la escenografía. Este fondo negro, aunque pertenece de forma inherente al recinto teatral y al formato a la italiana que envuelve al público en la oscuridad, en este caso, la oscuridad envuelve las acciones del drama desde todos los ángulos como parte del diseño del montaje, dejando de ser un elemento meramente funcional para volverse un elemento semiótico.⁵⁰

Esta oscuridad, como elemento envolvente y significativo, amenaza con devorar a la ciudad de Numancia, a los numantinos y, en el caso del montaje teatral, al espectador. Ni hacia el fondo, ni hacia arriba, hacia abajo o hacia los lados se alcanza a percibir el límite, como si la obra transcurriera sumergida en una noche eterna. El espacio, desde sus dimensiones hiperbólicas hundidas en la oscuridad, abstrae tanto a la ciudad y sus sucesos, como la atención del espectador, de cualquier contexto espacio-temporal determinado.

Por último, las grandes dimensiones del teatro toman relevancia porque determinan el grado de intensidad en que deben presentarse los medios actoral, sonoro, escenográfico (incluyendo vestuario y utilería) y lumínico, mismos que tienen que proyectarse para cubrir

⁵⁰ Es importante considerar que éste era un efecto propio del montaje en vivo, pero que también puede percibirse, al menos en parte, en el registro en video de la obra donde, si bien esta oscuridad no envuelve al espectador, al menos sí enmarca, disipa y precede todas las acciones escénicas. Casi como si la ciudad de Numancia flotara en medio del vacío, o en una oscuridad sin límite.

las grandes dimensiones del teatro y alcanzar a ser percibidas por el espectador. Me parece que lo que vuelve hiperbólico al gran formato es este condicionamiento expresivo que, en virtud de las dimensiones que deben cubrirse y de la energía actoral que debe emplearse para cubrir el espacio, aleja las posibilidades expresivas de los medios teatrales del eje de lo apolíneo y las coloca directamente en el eje de lo dionisaco. En términos teatrales decimos que el gran formato impide o desnaturaliza el estilo realista⁵¹ (apolíneo por excelencia) pues éste, al requerir de una interpretación mucho más íntima, depende de la expresión de una energía actoral más contenida, de gestos más finos, más pequeños, más orgánicos y cotidianos, del todo insostenibles en el gran formato en tanto no podrían ser vistos y decodificados por el espectador. Todo elemento colocado en el escenario de gran formato, para ser visto, debe estar desbordado de sí mismo.

A través del análisis del resto de los elementos se ahonda en esta premisa:

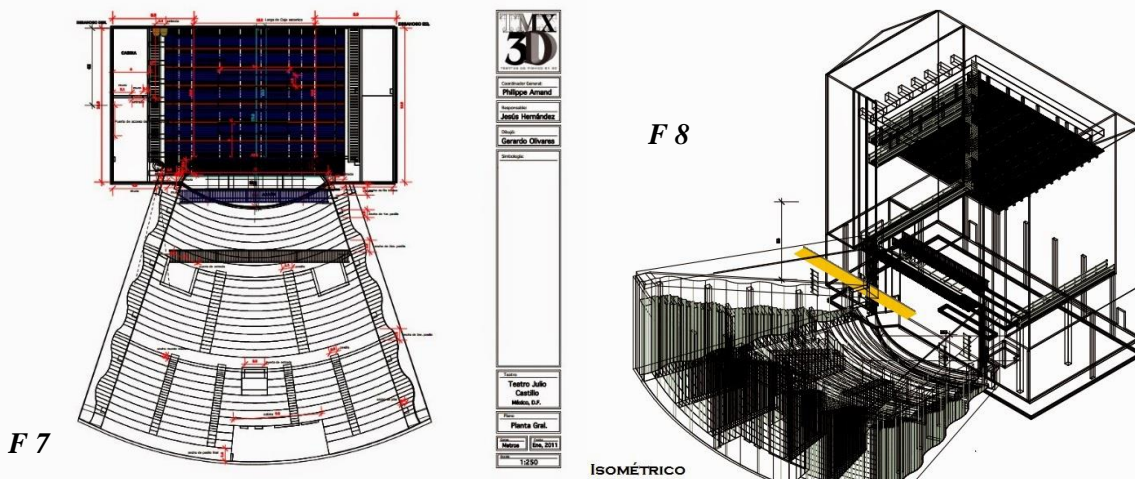
Medio actoral: el estilo

La presencia en general puede entenderse como el acto de estar delante de una cosa, persona o fenómeno; como una forma de confluir en el mismo espacio-tiempo, una forma de contigüidad y simultaneidad. Sin embargo, en el teatro esta presencia tiene que ver también con una cualidad que emana del cuerpo del actor y que atrae hacia sí la atención del espectador⁵².

⁵¹ Esta es la razón por la cual Konstantin Stanislavsky reformula la teoría y la pedagogía actoral. La técnica y el estilo realista surgieron como una reacción al teatro del siglo XIX, marcado por lo que Stanislavsky consideraba manierismos, gestos vacíos, exagerados, afectados y antinaturales. Este estilo actoral era propio del teatro aristocrático que se representaba en los teatros a la italiana y que vio su decadencia tras las transformaciones políticas y económicas que afectaron a Europa entre finales del siglo XIX y principios del XX. Con el advenimiento del realismo como corriente artística en diversas áreas de las artes, el teatro también ve la necesidad de transformación desde distintos ejes: desde la dramaturgia, que abandona la tragedia heroico-trascendental en favor de la tragedia humana y contemporánea; el arquitectónico y espacial, al empezar a reemplazar los grandes teatros por salas mucho más pequeñas e íntimas; el estético visual y sonoro, que vino de la mano con los cambios en la dramaturgia y en el uso del espacio; y el actoral, que tuvo que adecuarse, en el ánimo stanislavskiano de encontrar la verdad y la verosimilitud en la representación de escenas realistas, a nuevos espacios y situaciones. En términos generales, lo que hizo la técnica de Stanislavsky fue modular la intensidad de un gesto desbordado y esquemático, así como su producción (partiendo de premisas y ejercicios psicomotrices específicos), para conseguir una expresión más orgánica y natural.

⁵² Vid. Barba, Eugenio y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor*, (México: Escenología, 2009). En este caso, aunque también he hablado del registro en video, hago referencia a la noción de presencia por cuanto se relaciona con la técnica actoral involucrada en esta obra.

Ante esta emanación, de la mano con otras definiciones tradicionales de presencia que ligan el concepto al de “energía”, “energía extra-cotidiana”⁵³, “dilatación” o seducción⁵⁴,



Perspectivas del Teatro Julio Castillo. Perspectiva a la italiana. La butaquería tiene una perspectiva frontal hacia el escenario. En F7 y F8 pueden apreciarse las dimensiones del escenario desde dentro, así como las dimensiones del área de butacas. La boca del escenario –la zona que percibe el espectador como ventana hacia adentro– mide 4.4m de alto por 13.10m de largo. Mientras que, el teatro, por dentro y para albergar la maquinaria, mide, de piso a techo 24m de altura en su punto más alto y 18.80m de ancho, lo que agrega la dimensión de profundidad a la perspectiva escénica.

podríamos entender el cuerpo del actor como uno con la capacidad de proyectarse en el espacio y atajar los objetos de su entorno por medio de una irradiación atmosférica de

⁵³ Eugenio Barba habla de un “aprovechamiento extracotidiano de la energía y del comportamiento habitual” *Vid.* Barba, Savarese, *El arte secreto del actor*, 19. Las técnicas extracotidianas se basan en el derroche de energía, en el exceso y la prodigalidad de las acciones realizadas, así como en la dilatación corporal, mental y emocional. Se distingue del virtuosismo (de las técnicas circenses, por ejemplo) porque éste se basa en la maravilla y en la transformación del cuerpo, mientras que las técnicas extracotidianas tienden a la información, es decir, tienen un ánimo comunicativo y la intención de construir un discurso. Además de apelar al cuerpo, a la impresión sensorial inmediata, apelan al intelecto del espectador.

⁵⁴ La antropología teatral ubica el origen de la presencia escénica en la ritualización de dos comportamientos básicos de supervivencia: la seducción y el acecho o la huida en situaciones de peligro, actitudes ambas que despiertan un estado de alerta en el cuerpo del ejecutante. Estas actitudes pueden encontrarse en el cotidiano cuando en un centro comercial un joven sube el volumen de la voz y la intensidad de su energía porque quiere llamar la atención de una joven (saca y eleva el pecho, mantiene bien erguido el torso, quizás alza un poco la barbilla para dejar ver su rostro y permanece bien plantado en el piso, con las piernas separadas aproximadamente a la altura de sus caderas, quizás con un pie ligeramente más adelantado que el otro, etc.); o cuando dos sujetos se colocan frente a frente antes de pelear (no es casualidad que todos los deportes o situaciones de pelea inicien con el ritual de la confrontación, donde todavía no empieza el intercambio de golpes pero el duelo se teje energéticamente, dilatando los cuerpos y las miradas para intimidar al enemigo y atrayendo o envolviendo ya atmosféricamente, no sólo al enemigo, sino la atención de espectadores y curiosos).

emociones y sensaciones, es decir, como una presencia atmosférica irradiada⁵⁵ que ataja el espacio y a quien los mira con la producción de tensiones anímico-existenciales específicas. Esta cualidad de la presencia no se observa solo en la experiencia viva del montaje escénico, sino que, como bien lo demuestran otros medios como el cine, la televisión, o los nuevos medios audiovisuales, también es capaz de irradiarse a través de la imagen del cuerpo que vemos en una pantalla.

Dado que esta es una obra de gran formato el cuerpo del actor, su voz y sus gestos deben proyectarse hasta la última butaca lo cual requiere una gran cantidad de energía y a la vez la ampliación, limpieza y precisión de los gestos físicos y vocales.

La ampliación, limpieza y precisión del gesto visual suele involucrar una decodificación *esquemática* del gesto en el mismo sentido en el que es entendida por Bredekamp. Es decir, actores y directores recurren a una construcción gestual y psicomotriz precisa basada en códigos culturales preestablecidos y que bien podríamos llamar *schematta*, o *Pathosformel*, e identificar con el proceso de la supervivencia de la imagen estudiado por Aby Warburg. Es decir, en los gestos de los actores leemos otros que ya conocemos y los decodificamos como mensajes precisos: tristeza, dolor, enojo, miedo, etc.⁵⁶

Así, en la *Numancia* de Juan Carrillo, para la representación de este destino se usa una gestualidad del dolor: cuerpos en sufrimiento, torturados por los romanos, torturados por el hambre, por la pérdida de sus seres queridos, por la enfermedad, por la desesperación; se trata, en el caso de los numantinos, de cuerpos al borde de la muerte y de la descomposición violenta, cuerpos contorsionados, que caen, que se muestran sin fuerzas, que tienen miedo, que huyen, que lloran, que se arrastran, son gestos que podrían compararse con los de algunas obras pictóricas de la caída de Numancia.⁵⁷ En estas composiciones barrocas, como en la

⁵⁵ Meyerhold proponía afectar, desde el cuerpo del actor, al espectador haciéndolo sentir frío y calor: “quiero provocar en el espectador un reflejo emocional que no pasa necesariamente a través del aspecto intelectual, sino que se basa en la sensibilidad sensorial y cenestésica” *Vid.* Meyerhold por Barba y Savarese, *El arte secreto del actor*, 172.

⁵⁶ Estos elementos conforman una técnica actoral que en México se conoce como ‘estilo’: técnica actoral formal que se basa en la proyección exagerada del gesto físico y verbal. Este ‘estilo’ es heredero de las obras en verso del siglo de oro que estaban escritas para su declamación e interpretación en espacios abiertos o corralas, lo cual obligaba a los actores a un trabajo acentuado de proyección física y vocal que limita los matices volviendo el estilo actoral menos íntimo y más expresionista.

⁵⁷ Esto se puede observar en obras como: Moyano, Antonio, “El sitio de Numancia”, 1772; Guerrero, Antonio, “La toma de Numancia”, 1777; Martí Alsina, Ramón, “Último día de Numancia”, 1858; Vera, Alejo, “Numancia”, 1880-1881.

obra de Juan Carrillo, los cuerpos se muestran en tensión y contorsionados por el dolor, caen vencidos e incluso desintegrados (en ruinas, en fragmentos), reavivando el *pathos* y el *schema* dionisiaco del exceso y la fatalidad por una parte, y la noción de la ruina alegórica por el otro.

Además, es necesario considerar que la obra está escrita en verso y que la obra muestra y narra el sufrimiento de los últimos días de una ciudad que decide terminar con su propia vida antes que caer presa del ejército romano, es decir, el *pathos* dionisiaco no solo se transmite a través del gesto corporal, sino también a través del gesto vocal, de lo que se dice, pero también de cómo se dice.

Alrededor del 82% de la obra está escrita en versos de arte mayor –endecasílabos, versos largos que permiten una cadencia de pronunciación más lenta y un tono grave de interpretación– y sólo el 18% de la obra está escrita en versos de arte menor –versos octosílabos, rápidos, a veces juguetones y que dan la sensación de ligereza en el habla.

Tradicionalmente, en el siglo de oro –periodo en el que se adoptaron estas estructuras poéticas desde el italiano– se asignaban los versos de arte mayor a los personajes trágicos, aristocráticos y de mayor peso (reyes, héroes, Virtudes, Dios), se trata del verso trágico por excelencia. En cambio, el de arte menor era mayormente asignado a los graciosos y amantes, y era considerado como la métrica cómica por excelencia. Sin embargo, si atendemos al discurso de *Numancia*, podemos descubrir que tanto los versos de arte mayor como los de arte menor, narran el destino fatídico de Numancia. Se trata de lamentos, ruegos, amenazas, augurios y confrontaciones. Es decir, en esta obra no hay ni en los octosílabos –ni aún en la escena de encuentro entre los amantes, típicamente representadas a través de un tono ligero– intermedios cómicos ni ligeros.

Dada su naturaleza rítmica y discursiva los versos de arte mayor producen y requieren una mayor gravedad para su representación, como si la métrica del verso supusiera la creación de una máscara fónica que presupone ya un tono o atmósfera para la representación. Si bien esta máscara no es fija y tiene diversas posibilidades de juego, al menos propone ya una pauta clara e identificable y, en general, podríamos decir que hablar en arte mayor, a diferencia de hablar en arte menor, sugiere –si se quiere guardan una relación de concordancia y verosimilitud entre el gesto vocal y el corporal– mover el cuerpo con una cadencia determinada, con tensiones anímico-existenciales y según un *schema* trágico y un

pathos dionisaco. Desde luego, esta cadencia se suma al contenido de la obra y a las necesidades expresivas del espacio. De esta forma parlamentos ya de por sí trágicos que expresan situaciones tales como el llanto por la muerte de un hijo, el reclamo ante una traición, una amenaza de muerte, o miedo ante la propia muerte son esquemáticamente trágicos, pero se vuelven tensiones dionisiacas e hiperbólicas cuando el llanto, el reclamo, la amenaza y el miedo se vuelven, además, gritos terribles y profundos. En la *Numancia* de Juan Carrillo, un momento particular entre tantos otros, es el del llanto de la madre que ve morir y desintegrarse a sus hijos frente a sí.

En el caso del ejército romano su gestualidad contrasta con la numantina en tanto repite la esquemática militar. El cuerpo de soldados que responde a Escipión aparece muchas veces como elemento accesorio o atmosférico pues no aporta gran cosa en términos de acción. Sin embargo, se trata de un cuerpo uniforme y coreográfico que transmite sensaciones de disciplina, severidad y amenaza. A diferencia de los cuerpos vencidos o contorsionados por el dolor de los numantinos, los soldados romanos se muestran enteros, firmes y fuertes. A pesar de esto, dentro del espacio teatral del Julio Castillo, también puede observarse en ellos una calidad de energía extra-cotidiana e hiperbólica.

Medio escenográfico y medio lumínico: composición en movimiento

Sin duda, la colaboración entre el diseño de escenografía e iluminación de Jesús Hernández, el diseño de vestuario de Jerildy Bosch y la dirección de Juan Carrillo en la *Numancia* sigue las premisas básicas de una composición escénica basada en valores pictóricos⁵⁸, escultóricos y arquitectónicos como la luz, la perspectiva, el color, o el uso de la línea. De ahí que la composición visual en *La Numancia* de Juan Carrillo pueda analizarse a partir de la disposición de dichos elementos compositivos como elementos vivos y en constante transformación que representan “el movimiento de la continua acción en [la] historia”⁵⁹ y que actualizan las estrategias pictóricas del barroco.

⁵⁸ Esto puede constatarse en la cantidad de escenas que empiezan a manera de *tableaux vivants*, con los cuerpos de los actores en gestualidades y acciones específicas, pero en absoluta quietud, ‘pintando’ un cuadro vivo.

⁵⁹ Saxe-Meiningen, George II, “Composición visual en movimiento”, *Principios de dirección escénica*, Comp. Edgar Ceballos (México: Escenología, 2013), 33.

*Iluminación-claroscuro*⁶⁰

Uno de los medios compositivos y estilísticos más importantes de este montaje es la iluminación. En general, su característica predominante es el claroscuro en tono sepia que, estéticamente, agrega dramatismo a la gestualidad y a la composición y, semióticamente, se usa primero para delimitar y posteriormente para yuxtaponer progresivamente elementos alegóricos tales como el espacio y el tiempo.

Para conseguir estos efectos el claroscuro toma dos formas fundamentales, como iluminación general o de ángulo abierto (mayormente con dirección lateral), y como iluminación cenital de ángulo cerrado.

Estéticamente hablando, estas dos formas de claroscuro refuerzan la gestualidad del *pathos* dionisaco y los distintos tipos de composición barroca logrados con la escenografía (abierta, diagonal, piramidal, o en aspa) al acentuar los contrastes entre luz y sombra. Por ejemplo, en las composiciones piramidales donde la tensión entre romanos y numantinos toma una dirección vertical (desde lo alto del muro donde permanecen los numantinos hacia abajo, hacia el campamento romano) el claroscuro ayuda a pronunciar la sensación física de distancia entre el arriba y el abajo (F10) a la vez que agrega dramatismo al conflicto acentuando los gestos, la expresión corporal de numantinos y romanos y la relación espacial de confrontamiento entre los cuerpos. Los contrastes entre luz y sombras acentúan una expresividad asimétrica y muchas veces de por sí desbordada, sumando a las atmósferas de suspenso y tensión.

En cuanto a la perspectiva, el claroscuro no solo acentúa las composiciones barrocas (abiertas, diagonales, etc.), sino que también construye perspectivas aéreas⁶¹ agregando profundidad a la escena (en su sentido visual). Así, los personajes que entran y salen de la escena (o del escenario, en un sentido espacial extradiegético) parecen venir de muy lejos y luego diluirse en la más vasta oscuridad, como si pertenecieran a un espacio simbólico y no a un contexto espacio-temporal históricamente definido.

⁶⁰ Además del claroscuro existe otro contraste importante y significativo en la obra entre la luz blanca sólida y la luz sepia, así como algunos acentos de luz azul en momentos específicos. Sin embargo, no ahondaré en estos valores lumínicos porque no suman como elementos hiperbólicos en el modo en el que lo hace el claroscuro y sirven solo para enfatizar momentos determinados de la obra.

⁶¹ Entendidas en el sentido pictórico como opuestas a las perspectivas lineales. Estas perspectivas son posibles gracias al uso de técnicas como el *sfumato* y, en lugar de construirse a través del uso de la línea geométrica y del dibujo, se logran gracias al uso del color y la pincelada difusa.

Como los personajes, también las distintas vistas de la ciudad de Numancia y del campamento romano emergen de la oscuridad, libres de toda relación histórica y geográfica con la *Numancia* de Cervantes. De esta forma, la *Numancia* que nos presenta Juan Carrillo parece un universo aislado y autónomo, ambiguo, que igualmente puede identificarse, por sustitución, con cualquier lugar, como con ninguno.

Por otra parte, la mayor parte de los claroscuros, además de una dirección oblicua, tienen una calidad difusa (perspectiva aérea) y una tonalidad sepia. Y cuando estos elementos se suman a la tierra⁶² que flota en el escenario, consiguen diversos efectos constituyéndose unas veces en penumbra, otras en humareda, polvareda, o ruinas de la ciudad. A su vez, los contrastes entre luz y sombra vienen acentuados por una paleta de colores fríos que van del gris tenue al negro⁶³ y, aunque existen algunos detalles en rojo, marrón, plata y dorado (como en el uniforme y las máscaras bifrontes del ejército romano), estos no compiten de manera alguna con la predominancia de la paleta de grises que, en conjunto con el claroscuro, tiende siempre, si no al negro sólido, sí a alimentar la sensación de oscuridad envolvente. Otra vez, la iluminación, como elemento neobarroco usa la hipérbole para plantear espacios y cuerpos difusos, difuminados, que trajinan entre la realidad y la irrealidad (luz-oscuridad) y entre la integración y la desintegración.

Ahora, como elemento semiótico el claroscuro general o de ángulo abierto abarca el espacio escénico completo y se distingue del claroscuro cenital de ángulo cerrado porque el seguidor aísla de todo referente espacio-temporal (incluso de la misma ciudad de Numancia que ya flota en la ambigüedad) a personajes determinados. El primero se usa para delimitar el plano de los espacios concretos, el campamento romano (al exterior de los muros de la ciudad), y la ciudad de Numancia (al interior de los muros). En cambio, el claroscuro cenital o de ángulo cerrado delimita a las figuras que habitan y a las acciones que ocurren en otro plano que denominaré *espacio límite*, es decir, espacios simbólicos o no-lugares que quieren dar cuenta de una especie de ‘más allá’ aparentemente escindido del plano de los vivos

⁶² Como elemento de *sustitución* en el sentido establecido por Horst Bredekamp, el elemento de la tierra será descrito en el apartado “La transgresión del límite entre vida y arte”.

⁶³ La única excepción son los trajes de las alegorías Guerra, Muerte, Enfermedad y Hambre que aparecen envueltas en una luz blanca sólida y vestidas con colores sólidos: una de amarillo, otra de rojo, otra de azul marino y otra de blanco.

(numantinos y romanos) hasta que, poco a poco, ambos planos, el de los vivos y el de los ‘otros’, empiezan a fundirse.



F10. Fotograma del video de registro, min. 49:43. Los numantinos confrontan a los romanos desde lo alto del muro.

La iluminación cenital de ángulo cerrado acompaña a figuras alegóricas como Numancia en su deambular por la ciudad, o a figuras como la bruja Marquina, el Cadáver⁶⁴ y a una pareja de viejos que leen augurios en los vuelos de los pájaros. Mientras que Numancia es una figura simbólica, como un ser de otro mundo que ni está viva, ni está muerta pero interviene con los vivos y los muertos, Marquina, el Cadáver y la pareja de viejos son todos personajes liminales entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, o la fatalidad. De ahí que, cuando accionan, lo hacen en medio de la oscuridad, en lugares otros, muchas veces indefinidos y aislados de los referentes concretos de la ciudad de Numancia y el campamento romano. Es decir, en estos *espacios límite* tienen lugar las acciones que ocurren fuera de la acción dramática principal (el asedio romano y la caída de la ciudad), en una suerte de espacios simbólicos (a veces mentales, a veces mágicos, a veces metafísicos) pero que entran en contacto con los espacios concretos, ya sea por evocación (de un personaje que recuerda, o predice), por contigüidad (porque acciones en uno y otro plano ocurren y son puestas a la vista del público simultáneamente), o por contaminación (cuando la acción acaecida en uno de estos espacios tiene consecuencias o incluso interfiere directamente en el

⁶⁴ En la aparición de las alegorías Tortura (visión del mismo Cadáver) por una parte, y Guerra, Muerte, Enfermedad y Hambre por otra, espacios se enfatizan con una luz blanca sólida que contrasta fuertemente con el tono sepia que caracteriza el claroscuro del resto de la obra.

espacio que le era ajeno, fusionándose). Esta interacción entre espacios, al principio nula, se acrecienta de forma gradual hasta la total yuxtaposición o fusión de planos que completa la estructura alegórica y su lógica de montaje en el sentido benjaminiano⁶⁵.

Mientras que el claroscuro general delimita los espacios concretos también se usa para marcar progresivamente la caída de la ciudad de la luz a la oscuridad. Sin que la tragedia completa desde su inicio hasta su final, suceda en el transcurso de un día diegético⁶⁶, la iluminación progresa como si así lo hiciera, mostrando las primeras escenas con una mayor intensidad lumínica que gradualmente se va atenuando hasta dejar a la ciudad sumergida en la noche.

Así, la completa oscuridad se vuelve también un valor de la caída de la ciudad. El claroscuro y el tránsito de la luz a la oscuridad funciona como una estrategia discursiva neobarroca que actualiza las cualidades lumínicas del barroco como valores semánticos donde la noche, o la oscuridad, trae consigo la fatalidad y el sufrimiento, mientras que la luz sugeriría la verdad y la esperanza.

Escenografía: el uso de la línea y la dirección en la composición

Otro elemento que apoya la construcción del claroscuro y la expresión neobarroca es el uso de la línea como valor visual. Para entender el uso de la línea hay que centrarse especialmente en el diseño de vestuario de Jerildy Bosch, que se funde con la gestualidad dionisiaca de la corporalidad actoral, y en el diseño de escenográfico de Jesús Hernández.

En el vestuario la línea se comporta de dos maneras fundamentales y distintas para romanos y numantinos. En el caso de los romanos encontramos, en un sentido expresivo, líneas más definidas, rectas, continuas y cerradas. Esto se refleja, por una parte, en el diseño de vestuario, en el uso de piezas completas y en buen estado (pecheras, faldas, botas), además

⁶⁵ No como 'montaje teatral', sino como proceso estructural de la alegoría.

⁶⁶ Este devenir de la luz a la oscuridad resulta relevante siempre que la temporalidad de la acción, aunque indeterminada, por ciertos referentes no podría establecerse en el transcurso de un solo día. Es decir, desde el momento en que Escipión se presenta como nuevo general de las tropas romanas en la primera escena y da a conocer su plan para disciplinar al ejército romano y para implementar el cerco a la ciudad de Numancia, debe pasar el tiempo suficiente para que en la segunda escena los numantinos, al borde de la desesperación por la falta de agua y comida por el cerco, decidan Negociar con los romanos. Igualmente, entre este intento de negociación y el momento final de la masacre no podría transcurrir un solo día con la cantidad de acontecimientos que tienen lugar. De esta forma se puede interpretar que este paso gradual de la luz a la oscuridad más que un referente temporal, tiene un valor simbólico.

del uso de máscaras bifrontes y de utilería idéntica para cada soldado (carretillas y palas para acarrear tierra y hacer movimientos simultáneos y coreográficos) lo que da al cuerpo del ejército un sentido de severidad y uniformidad. El diseño de vestuario tiene una relación directa con la gestualidad de estos personajes y con la sensación de verticalidad compositiva que producen sus gestos y su disposición en el espacio escénico (formaciones militares organizadas, gestos simultáneos, actitud de obediencia).

En cambio, el vestuario de los numantinos apoya su gestualidad desde el uso de trazos abiertos, curvos, desorganizados y vehementes que rompen y contaminan las formas hasta conseguir cierto manierismo en los gestos. Las ropas de los numantinos quieren reflejar el tiempo que llevan de sitio, están rotas, gastadas, algunas llenas de pliegues, texturas y rasgaduras. Con esto logran proyectar el movimiento de los cuerpos y aportan expresividad a la sensación de movimiento en los gestos de lamento, de dolor y de cuerpos en descomposición gradual. Conforme la acción avanza y los cuerpos se degradan, se quiebran y se lastiman, lodo y carbón empiezan a manchar la piel y el vestuario hasta volver a algunos una masa informe y sin rostro de pliegues y texturas. Así como el lodo se vuelve sinónimo de sangre, la muerte se vuelve una forma de perder el rostro, de perder el nombre, y se significa con la acción de cubrirle el rostro a los personajes, fragmentando la imagen de sus cuerpos.

Además, al efecto de la línea logrado por el vestuario se suma el uso de la línea y la dirección compositiva lograda por la escenografía. El diseño de Jesús Hernández consiste en dispositivos móviles y modulares que pueden disponerse en el espacio de distintas maneras para componer el interior y el exterior de la ciudad amurallada desde varios ángulos y niveles. Las murallas están pintadas de blanco y tanto del lado interior como del exterior presentan detalles realistas como puertas, ventanas y texturas.

Esta concepción de los muros de la ciudad como dispositivos móviles no solo permite distintas disposiciones para la recreación de espacios, sino también la transformación del mismo. Los cambios propuestos en la iluminación y en la disposición de los dispositivos generan cambios temporales (distintas horas del día) y atmosféricos tan radicales que coadyuvan al planteamiento de los espacios límite mencionados antes.

Por ejemplo, en F11, F12, F13 puede observarse cómo los muros de la ciudad se transforman. En el primero y en el segundo casos todavía alcanzan a verse los contornos.

Aunque la luz modifica la atmósfera, todavía vemos a la ciudad en penumbras, a media luz. En F13, lo que aparece frente a los muros de la ciudad son los cuerpos de los numantinos caídos tras el suicidio final. En esta disposición atmosférica pareciera que los muros velaran los cuerpos. Los muros atestiguan una de las intervenciones del personaje de Numancia que, por su carácter alegórico y a pesar de ser representado por una mujer de carne y hueso, en la escena y en cada una de sus apariciones quiere tener la densidad de una voz –las últimas palabras de la ciudad– quiere ser un cuerpo etéreo, sutil.



F11. Fotografía, Carreón, Sergio, 2016. Los numantinos deciden el destino de Numancia.



F12. Fotografía, Urbina Karina, 2016. Murallas de la ciudad desde fuera.



F13. Fotograma del video de registro, 1:45:48. Numancia vela a los numantinos al pie de la ciudad en llamas. Final de la Escena Octava, Jornada Cuarta.

En cuanto a la composición escénica el efecto de los dispositivos móviles también modifica el efecto visual y cada una de las atmósferas y de los esquemas corporales que acompaña al universo de numantinos y romanos. En el caso del muro desde su vista exterior,

en el campamento romano, se refuerza la composición en sentido vertical produciendo una atmósfera de severidad y obediencia por el diseño vertical de las vetas del muro a la par de la gestualidad de los romanos que permanecen en formación militar, de pie y estáticos.

En cambio, la posibilidad que ofrecen los dispositivos móviles para crear distintos ángulos y perspectivas del interior de la ciudad permite tanto composiciones a modo de *tableaux vivants*, como composiciones en movimiento, de gran dinamismo barroco a través del uso de la asimetría, de líneas diagonales y composiciones en aspa que contrastan con la gestualidad dionisiaca de los cuerpos, la paleta de color y el claroscuro.

Se podría decir que en la composición en movimiento de *Numancia* el exceso está representado por el movimiento, la tensión y el dinamismo de las composiciones escénicas, por lo abierto del trazo y el dramatismo en la iluminación que acentúa la gestualidad dionisiaca por una parte y el sentido fatídico de la alegoría barroca y neobarroca por otra.

Medio sonoro

El diseño sonoro de *Numancia* de Juan Carrillo corrió a cargo de Valeria Palomino y Juan Pablo Villa. El diseño de Palomino principalmente construye atmósferas de tensión y de suspenso en los momentos climáticos de la obra. Acompaña, por ejemplo, el discurso de arenga de Escipión en la primera escena, o la captura y ejecución de Leonicio. Sin embargo, es el diseño de Juan Pablo Villa, basado en el canto cardenche⁶⁷ el que logra empatar el diseño sonoro con las tensiones anímico-existenciales del resto de la obra.

Las características de este canto lo acercan por sus principios, a la gestualidad dionisiaca. Se trata de un tipo de canto hondo, profundo y doloroso⁶⁸ originario del estado de Durango y cuyos temas principales son la tierra, el amor, el desamor y las despedidas, es decir, el *pathos* de lo fatídico dionisiaco. Es un canto a capella, de escasa variación tonal, sin pulso específico y cuyas melodías se mezclan con la improvisación y la espontaneidad propias del convivio y la transmisión oral. Aunque comúnmente es una manifestación

⁶⁷ El término cardenche proviene de un cactus de la región del norte de México que tiene el mismo nombre. Se trata de una cactácea espinosa que, como el amor, luego de entrar y salir de la vida/cuerpo de uno, deja un gran dolor. Vid. Pacheco, Cristina, “Los cardencheros de Saporiz”, *Conversando con Cristina Pacheco* (Canal 11, 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=AH5fTBGOOC&t=1579s>.

⁶⁸ Vid. min. 08:12 en Pacheco, Cristina, “Coro acardenchado”, *Conversando con Cristina Pacheco* (Canal 11, 2019), https://www.youtube.com/watch?v_0BEacRJNOMg.

colectiva, en la obra toma sobre todo una forma individual y solo en momentos específicos se canta en coro. Más que un canto armónico, dice Juan Pablo Villa, el canto cardenche se parece a un grito, o a un llanto, que celebra y comparte el dolor. Lo que agrega este estilo acardenchado –no podemos hablar de un cardenche puro porque carece de elementos como la creación colectiva, o la improvisación– a la *Numancia* de Juan Carrillo es una sensación de dilatación de los lamentos de dolor e impotencia para expresar, a través de este gesto dionisaco, la confrontación de cada personaje con la fatalidad.

A partir de estos principios, el diseño sonoro de la obra crea, a partir de paisajes sonoros vocales y de percusiones corporales (que van desde palmadas, hasta el uso rítmico de la respiración, el suspiro, la tos), la obra crea atmósferas lúgubres y saturnianas. Estos acompañamientos ambientales se caracterizan por ritmos lentos, tonos sostenidos y por variaciones tonales mínimas dentro de cada pieza⁶⁹. Aunque algunas tienen letra o son efectuadas por el conjunto coral⁷⁰ de los actores y el cantante, predomina el estilo monotonal. Junto con los elementos de la iluminación, el vestuario y la gestualidad, el estilo cardenche de Juan Pablo Villa acompaña, por ejemplo, la primera aparición de *Numancia*, donde se vuelve fundamental esta cualidad de lamento profundo e impotente ante el destino.

A través de la voz, cuya naturaleza es viajar en el espacio, las imágenes parecen llegar al espectador con mucha más intensidad que si las viéramos de manera independiente. Las acciones y los cuerpos de los actores se armonizan en resonancia con el canto, con los ritmos lentos y los tonos sostenidos produciendo así la misma atmósfera desde distintos ejes. Probablemente los mejores ejemplos sean la primera aparición de *Numancia* y el caso de las muertes y enterramientos donde la acción simbólica de echar un puñado o palada de tierra al cuerpo del fallecido que viene acompañado, la mayoría de las veces, de dicho canto.

De esta forma, la acción de echar un puñado o una palada de tierra se matiza, adquiere intencionalidad y dirección, una calidad determinada de energía que resuena con el canto. La tierra no se deja caer de cualquier manera sobre el muerto. El influjo del canto modula la energía de movimientos tan pequeños como un suspiro, o dejar caer un puñado de tierra, y movimientos y desplazamientos a gran escala como los cambios de escenografía. En otras palabras, ocurre lo que dice Salomé Vogelín: “el sonido me involucra en lo que veo; acerca

⁶⁹ *Vid. seg.* 00.12-00.59; min. 5:18-6.13 del ‘Audio 1’, señalado en Audios y videos de la *Numancia* de Juan Carrillo, p. 76.

⁷⁰ *ibidem.*, min. 7:12-7:33.

lo visto hacia mí cuando alcanza mis oídos. El sonido vuelve dinámico al objeto. Lo hace ‘temblar de vida’ y le otorga un sentido procesual en lugar de la muda estabilidad”⁷¹. Así, la proyección del canto a lo largo de diversas escenas enfatiza, a través de la armonización de los gestos de los actores y los desplazamientos escénicos, la expresión del dolor y el sufrimiento de los numantinos, potenciando el efecto hiperbólico y neobarroco también expresado a través del claroscuro y la composición.

ii. La violencia en *La Numancia* de Juan Carillo

La representación de la violencia es un punto nodal en la *Numancia* de Juan Carrillo y, como se dijo más arriba, es efecto del exceso como estrategia estilística del neobarroco, y principio material de la desintegración corporal. Sin embargo, la violencia en la poética de Juan Carrillo, además de estar representada con medios teatrales, es particular y tanto el director, como el equipo creativo idearon una serie de mecanismos y acciones metafóricas que equivalen a dar muerte, mientras se recrean escenas de agonía, tortura, ejecución y canibalismo. Por ejemplo, las armas que se usan para matar se supone que son espadas, pero en la obra toman la forma de un paño o látigo humedecido con tinta negra (una mezcla de carbón y tierra) que deja en los cuerpos las marcas de la violencia. Otro ejemplo, sería el uso de la gestualidad o mímica para dar a entender desmembramiento, o canibalismo, o también la acción simbólica de cubrir el rostro de las víctimas de ejecución.

Estas acciones metafóricas consiguen matizar las escenas violentas renunciando a las expresiones visuales obvias del cadáver, la sangre o el cuerpo desmembrado, sin que por ello desaparezcan tales sucesos, el padecer de los personajes, o se anule su representación. Así, la violencia de Juan Carrillo mantiene la cualidad más importante de la alegoría barroca que consiste, más que en una representación realista del desmembramiento, el dolor, o la muerte, en la confrontación de los personajes con la fatalidad, en la visión de la propia finitud en la muerte del otro y, sobre todo, en la dilatación hiperbólica del instante de agonía a través del gesto corporal y sonoro.

⁷¹ “Sound involves me closely in what I see; it pulls the seen towards me as it grasps me by my ears. Sound renders the object dynamic. It makes it ‘tremble with life’ and gives it a sense of process rather than a mute stability”. *Vid.* Vogelín, Salomé, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art* (USA: The Continuum International Publishing Group Inc., 2010), 11.

Aunque esto por un lado se relaciona con la necesidad técnica de mostrar la muerte sin dañar a los actores, me parece que también responde a una cuestión ética y estética que quiere alejarse del uso de la imagen violenta del teatro del terror para transitar, desde el lenguaje artístico, hacia un territorio votivo (sanador) y de denuncia. Los mecanismos que intervienen en la escenificación de la violencia son la composición, el diseño sonoro, la gestualidad y el uso de elementos simbólicos. También hay que aclarar que la violencia a veces es mecánicamente implementada y padecida y otras solo padecida. El primer caso es el de ejecuciones y suicidios, el segundo es el de las muertes agónicas producidas por el hambre y la enfermedad, consecuencia del cerco romano.

En cuanto a la composición escénica, los momentos de mayor violencia vienen acompañados de claroscuros generales o luz cenital. Especialmente, la secuencia de muertes de la última parte de la obra corresponde a lo que se describió arriba como el momento de la noche o la oscuridad: la ciudad está apenas alumbrada por antorchas. Es importante mencionar que todas las escenas violentas que muestran imágenes de agonía, tortura, ejecución y canibalismo están acompañadas de minuciosas descripciones y lamentos que, desde los parlamentos, avivan el desmembramiento y el dolor (*vid.* Anexo, pp. 77-80) y que la demostración de la violencia se hace de forma gradual, de modo que al inicio de la obra se muestra una menor cantidad de escenas de violencia y hacia el final éstas se acumulan en escenas sucesivas y simultáneas. A continuación, describo las escenas de la obra que muestran violencia física y la desintegración corporal de los numantinos, como parte del mecanismo escénico de acumulación y exceso.

El primer momento de violencia ocurre durante la Jornada Primera, Escena Primera (La misión del general Escipión: la *pax* romana). Después de la arenga del general Escipión al ejército romano se muestra la ejecución de uno de los soldados por desobediencia y como escarmiento. Se usa la técnica de la espada y la tinta para marcar su pecho. El cuerpo cae y permanece en la escena hasta que es arrastrado fuera de ella durante la primera transición. Hasta que llega ese momento, el cuerpo queda a la vista de los soldados romanos y del espectador.

El segundo momento ocurre durante Jornada Segunda, Escena Segunda (Interrogatorio a un muerto para saber el destino), cuando la bruja Marquina trae de vuelta a la vida a un cadáver (identificado en las didascalias como Cadáver) que vaticina el destino

trágico de la ciudad de Numancia. Entre sus palabras se cuela una especie de visión en la que Tortura baña de amenazas al pueblo numantino mientras los rocía con un extintor. Ante el contacto con la sustancia del extintor, aparentemente tóxica, los numantinos caen, en palabras de Tortura, desmembrados, contrahechos y deshechos. Tortura acaba con ellos sin piedad ni distinción de género o edad. Al final de la escena, los cadáveres permanecen regados sobre el suelo y sobre los muros de la ciudad dibujando el destino fatídico de la ciudad de Numancia ante el espectador.

La tercera muestra de violencia es la ejecución de dos soldados romanos a manos del pueblo numantino que luego sirven de alimento a los pobladores de la ciudad. Primero los soldados son ejecutados con la espada de tinta y sus cuerpos permanecen tirados hasta que se establece un segundo momento en el que pueblo numantino, entre penumbras, adquiere la gestualidad de una jauría de lobos hambrientos que primero acechan los cuerpos para finalmente abalanzarse sobre ellos.

El gesto de los numantinos es de desesperación, con su mímica corporal indican que arrancan pedazos a estos cuerpos y se los llevan a la boca, también se inclinan sobre ellos como animales salvajes y los muerden. La acción está acompañada por un paisaje sonoro *in crescendo* de gruñidos y jadeos. Pero quizá lo más notable de esta escena es que establece el paisaje de la muerte y el desmembramiento como un paisaje cotidiano dentro de los muros de Numancia. Tras el momento de antropofagia, los cuerpos a medio comer de los soldados romanos permanecen tirados y se vuelven el paisaje en una escena de encuentro entre los amantes Lira y Leonicio. Este encuentro, lejos de ser un intermedio de tono ligero, logra reflejar la absoluta decadencia en la que vive la ciudad y la sensación de desesperanza que envuelve a dos amantes que se saben al borde la muerte.

En esta escena Leonicio promete a Lira traerle un pedazo de pan del campamento romano para que no muera de hambre. El contraste amor-muerte, vida-muerte entre los amantes (promesa de continuidad) y los cadáveres romanos a medio comer, resulta en una curiosa actualización del tema barroco de las *vanitas*, o de las representaciones alegóricas de las tres edades y la muerte⁷². Esta composición escénica deja ver la naturaleza fatídica que se esconde tras la promesa de amor entre los dos jóvenes.

⁷² En el siglo XVI este tema fue actualizado por pintores como Hans Baldung en “Las tres edades y la Muerte” (1541-1544); y Tiziano en “Las tres edades de la vida” (1512-1514).

La siguiente escena en la que se muestra la violencia de forma cruda es en la Jornada Tercera, Escena Décima (Una madre camina con dos hijos famélicos), en la que una madre ve morir a sus dos hijos, un bebé en brazos y un niño de no más de diez años. El niño le ruega a la madre que le de algo de comer pero la madre, muy a su pesar, se lo niega a ambos y se lamenta (“¿Qué mamas triste criatura? / ¿No sientes que a mi despecho/sacas ya del flaco pecho, /por leche, la sangre pura?”⁷³). Tras los lamentos de la madre ambos niños caen muertos: el más grande se desvanece a los pies del muro mientras que el bebé cae del regazo de la madre, desintegrándose en un montón de tierra. Lo que sigue son los gritos de desesperación y el llanto de la madre. Por último, el enterramiento simbólico del niño al que bañan desde lo alto de los muros de la ciudad con una palada de tierra.

Después, entre las Escenas Primera y Segunda de la Jornada Cuarta, se muestra el castigo ejemplar y la ejecución de Marandro, amigo de Leonicio que había acompañado a este último en busca de pan para Lira, a manos del ejército romano. A pesar de la sucesión de muertes y ejecuciones acaecidas hasta este momento de la obra, esta acción resulta particularmente significativa porque marca el inicio del fin. Mientras las escenas descritas anteriormente suceden de forma paulatina, seguidas de transiciones y de otras situaciones, a partir de la ejecución de Marandro se sigue el encadenamiento sucesivo de diversas muertes y lamentaciones que culminan con el suicidio de Variata y la caída de la ciudad.

La ejecución de Marandro, al centro del escenario, rodeado por el ejército romano y a los pies del muro de Numancia, quiere ser un castigo y una advertencia final contra el atrevimiento de los numantinos que, a pesar del cerco, parecen no rendirse y seguir luchando por sobrevivir. Para su ejecución, Marandro lleva el rostro cubierto y es degollado por Escipión con una espada de tinta. La escena tiene una iluminación cenital azul, en claroscuro y en la que gradualmente el fondo desaparece hasta que solo queda visible el cuerpo degollado de Marandro que todavía permanece de rodillas. Esta composición se dilata dramáticamente acompañada de sonidos ambientales que aumentan la tensión hasta que finalmente el cuerpo de Marandro cae al piso, luego, lentamente, entra Numancia y se acerca a reconocer el cuerpo como para testificar que está muerto.

A continuación, en la Escena Segunda de la Jornada Cuarta, aparece Leonicio, lamentándose por la muerte de su amigo. Vemos cómo un soldado romano lo hiere y luego

⁷³ García, *Numancia*, 31.

cómo en medio de una ciudad de Numancia a oscuras, apenas alumbrada por unas antorchas, Leonicio encuentra a Lira, a quien entrega una hogaza de pan antes de morir en sus brazos. Apenas muerto Leonicio, en la Escena Tercera, entra la hermana de Lira. Al ver el pan corre hacia él y antes de comerlo cae muerta de hambre junto a Leonicio. Ante lo sucedido Lira intenta quitarse la vida pero no lo consigue. Está lamentándose por su cobardía cuando en la Escena Cuarta entra un soldado numantino persiguiendo a una mujer que también teme morir. Lira le ruega que mejor la mate a ella pero el soldado, deslumbrado por su belleza, se niega.

Sin que sepamos qué fue de Lira, el soldado, o la mujer que venía huyendo, entra Numancia levantando a los muertos para llevárselos consigo, dando pie, de espacio límite a espacio límite, a la Escena Quinta con la aparición fantasmal de Hambre, Enfermedad, Guerra y Muerte que narran la desgracia y repiten los llantos y lamentos de los numantinos que han tenido que apuntar sus espadas contra sus propias familias.

En la siguiente escena, Escena Sexta, Teógenes degüella a su propia hija que al poco es levantada por Numancia a la que acompañan cada vez más y más muertos. Luego, en la Escena Séptima, vemos la huida de Variata hasta lo alto de una torre, como preámbulo de la escena final, y a continuación la muerte de Teógenes que cruza su espada con la de un soldado para darse muerte el uno al otro. Por último, y tras la pausa y el silencio que procede a esta matanza, los romanos entran a la ciudad de Numancia para atestiguar, en la Escena Décima, el último suicidio: la caída de Variata desde lo alto de una torre.

Aunque a lo largo de toda la obra la violencia esté poéticamente matizada y nunca veamos sangre real, una cabeza, brazos, o piernas separadas del resto del cuerpo, y el desmembramiento y la fragmentación solo se den a entender a través de la gestualidad (los numantinos devorando a los soldados romanos), de acciones simbólicas (cortar con una espada de tinta, cubrirse el rostro), y de parlamentos explícitos y descriptivos, se mantienen vivas las nociones y las imágenes de ruina y fragmento que completan el estilo de la alegoría neobarroca.

Además, lo que estas escenas nos dejan ver es la intención de la obra de mostrar un *pathos* y los *schemata* del sufrimiento. La *Numancia* de Juan Carrillo no quiere mostrar mecanismos de violencia, pero sí expresar las tensiones anímico-existenciales del padecimiento y de la agonía humana que precede a la muerte. Es decir, la *Numancia* de Juan Carrillo quiere mostrar ese martirio del que hablaba Benjamin, la condición cadavérica y fragmentaria de

los cuerpos que sufren y se desintegran, como única vía para la liberación espiritual, la purificación de la carne y la salvación humana. Desde luego, en el caso de la *Numancia* —en sus versiones cervantina, la de Ignacio García y la de Juan Carrillo— y como afirma Jesús G. Maestro, en “Cervantes y la Numancia: la secularización de la tragedia en el teatro moderno”⁷⁴, la idea de salvación está secularizada y no apunta a la trascendencia humana en forma de salvación espiritual en el sentido judeo-cristiano, sino que indica el camino de la trascendencia por vía de la memoria histórica.

Lo que está en juego en la *Numancia*, al menos en la versión cervantina, la de Ignacio García y la de Juan Carrillo, no es la trascendencia divina, sino la dignidad de un pueblo que se niega a sucumbir ante el enemigo. Las razones atrás del suicidio colectivo (la lucha contra los abusos y contra la impotencia), explica Maestro, son precisamente lo que depura al acto suicida de sus connotaciones negativas de pecado, o cobardía, elevándolo a la calidad de sacrificio y acto heroico, valiente e histórico. Después de todo, los numantinos conocen el código de guerra romano, según el cual Escipión solo puede reclamar la victoria con la captura y sometimiento de los pobladores. La derrota de Escipión consiste en no poder capturar a uno solo con vida y en que no hay honor en tomar una ciudad vacía y en ruinas.

La importancia del conjunto de imágenes violentas presentadas en la obra no recae únicamente en su aspecto cuantitativo, sino también en su aspecto cualitativo, en cómo y desde qué estrategias estas imágenes son presentadas al espectador, es decir, a través del poder de sustitución de la imagen o la transgresión entre los límites entre arte y vida, y tomando el cuerpo humano como materia principal de su representación.

iii. La transgresión del límite, imágenes vivas y formas de sustitución en *La Numancia* de Juan Carrillo

Como se dijo antes, la transgresión del límite en *La Numancia* de Juan Carrillo puede establecerse a través del poder de sustitución entre imagen y cuerpo del acto icónico sustitutivo descrito por Horst Bredekamp. Efectivamente, en el caso del montaje teatral nos enfrentamos a imágenes vivas *per se* y, más aún, imágenes vivas en movimiento, donde lo

⁷⁴ Maestro, Jesús, “Cervantes y la Numancia: la secularización de la tragedia”, *Jesús G. Maestro* (YouTube, 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=Yj5Pw0P0Wi4>.

importante no solo es el contenido visual de las mismas, sino la progresión dramática de la acción escénica. Sin embargo, en *La Numancia* de Juan Carrillo existe, además, una intención visual que dialoga con la tradición de los *tableaux vivant* y con la recreación de obras pictóricas⁷⁵.

Sin duda, la intención teatral de incluir el *tableux vivant* yuxtapuesto con escenas de acción es el de enfatizar el contenido visual y las tensiones anímico-existenciales que habitan la ciudad y que proyectan los cuerpos en escena. Pero más allá de la actualización de esta tradición, la posibilidad performativa de la intercambiabilidad imagen-cuerpo desde el cuerpo-imagen (personaje) hacia el cuerpo del espectador quiere, desde mi punto de vista, funcionar a partir de cuatro estrategias: una (i) discursiva, que actualiza la imagen tierra-madre; otra (ii) sensorial, que trabaja con la imagen tierra-cuerpo; otra (iii) estructural que se traduce en (iv) espacial al jugar con la yuxtaposición (a través del principio del benjaminiano del montaje) de espacios y secuencias temporales para romper la progresión causal y deductiva⁷⁶ de la trama y con las convenciones típicas del espacio teatral.

Estrategia discursiva: la imagen tierra-madre

Así como en la alegoría nacional reaparecen los motivos de la madre tierra, estos se actualizan en la *Numancia* de Juan Carrillo en la Jornada Tercera, Escena Quinta (Las mujeres de Numancia detienen a los hombres).

Después de lo que parecen meses de asedio a la ciudad de Numancia, Teógenes y Coravino, los gobernadores de la ciudad, resuelven, junto con el ejército, hacer un ataque

⁷⁵ Además de la referencia a la tradición pictórica barroca, ciertas escenas empiezan como *tableux vivant* que poco a poco transitan hacia la acción teatral. Esto ocurre especialmente en las escenas que tienen lugar dentro de la ciudad, por ejemplo, en la Jornada Tercera, Escena Cuarta (Marandro es detenido por Leonicio en su delirio) donde, al principio de la escena, se muestra un cuadro estático de la ciudad y los Numantinos. Aunque Leonicio y Marandro entran en acción, el resto de los numantinos permanecen quietos, como paisaje de fondo, hasta la siguiente escena. Sin que las escenas de la obra de Juan Carrillo repitan la composición de una o varias obras pictóricas en concreto, su propuesta puede compararse con versiones pictóricas de la caída de la ciudad de Numancia (*vid. supra* Nota al pie 57, p. 26).

⁷⁶ Con secuencia de progresión causal y deductiva no solo me refiero a que las acciones mostradas en una escena sean consecuencia inmediata o mediata de las acciones mostradas en la escena anterior, sino que, ante todo, y desde el punto de vista de la fábula aristotélica, las acciones sean consecuencia de una sola línea de acción producida por las acciones del protagonista. En el caso de Numancia, aunque el acontecer general sigue la caída de la ciudad, ésta se muestra a través de múltiples acciones y varios personajes de modo que las escenas mostradas no son siempre mediata o inmediatamente subsecuentes unas a otras.

suicida contra las tropas romanas. Aunque dispuestos a perderlo todo, reconocen que si tienen éxito y rompen el asedio podrían salvar a la ciudad, mientras que, si todos mueren en el ataque, no habría gran pérdida pues no habría mucha diferencia contra morir de hambre dentro de las murallas⁷⁷. Sin embargo, cuando las mujeres se enteran del plan de los numantinos deciden detenerlos con el argumento de que, lanzarse en un ataque suicida supondría una traición hacia ellas y hacia sus hijos que, inermes, caerían en manos de los romanos para morir cruelmente asesinadas, violadas, o para ser tomadas prisioneras, y por la fuerza como concubinas. El argumento de las mujeres numantinas se basa en que permitir a los romanos tomar a las mujeres sin defenderlas es dejarlos que tomen la ciudad y que ésta caiga sin dignidad alguna:

MUJER 1 En los romanos brazos arrojar (Acusándoles ante las otras)

quieren, de cuyas tantas armas fieras

sería imposible el escaparse.

Peleando dejarán sus cortas vidas,

y a nosotras también desamparadas

a deshonras y a muertes ofrecidas.

MUJER 2 Nuestro cuello le den a las espadas (*Desafiante a los hombres*)

suyas primero; que es mejor partido

que vernos de enemigos deshonradas.⁷⁸

Y más adelante:

MUJER 3 ¿Quiéren dejar por ventura (Insultándolos entre gritos de las otras)

a la romana arrogancia

las vírgenes de Numancia

para mayor desventura?

MUJER 2 Y a los libres hijos suyos (Tendiendo a los hombres el niño que lleva)

¿quieren esclavos dejarlos?⁷⁹

⁷⁷ “TEÓGENES: Esta noche en tropel atacaremos/ y al romano ruin destrozaremos. / El enemigo muro sea deshecho;/ salgamos a morir a la campaña, / y no, como cobardes, en estrecho. / Bien sé que sólo sirve esta hazaña/ de que a nuestro morir se mude el modo;/ será la muerte libertad extraña”. Vid. García, *Numancia*, 21.

⁷⁸ Vid. Carrillo, Juan, *Numancia*, (México: CNT, 2016), min. 1:00:56-1:01:26; García, *Numancia*, 23-24.

⁷⁹ Vid. Carrillo, *Numancia*, min. 1:01:46-1:01:59; García, *Numancia*, 24.

De hecho, la idea del suicidio colectivo que da a esta obra su forma y a la ciudad de Numancia su destino fatídico, viene de boca de las mujeres y sobre el entendido de que abandonarlas a ellas equivale a traicionar a la ciudad entera mientras que, acorralados como están, asesinar a sus hijos y a sus mujeres les valdría conservar la libertad: “Digan que los engendraron/ libres, y libres nacieron;/ libres por siempre crecieron/ y aquí libres los criaron. / Díganles que, pues la suerte/ nuestra va tan de caída, / como les dieron la vida, / asimismo les den muerte”⁸⁰.

Tras la discusión con las mujeres Teógenes, Coravino y el ejército numantino reconocen que el único camino a la victoria es entregarse a la muerte y trascender en la memoria histórica:

TEÓGENES (...) Sólo se ha de advertir que el enemigo
no alcance de nosotros triunfo o gloria:
antes ha de servir él de testigo
que apruebe y determine nuestra historia;
y es que no quede cosa aquí en Numancia
de do el contrario pueda hacer ganancia.⁸¹

Esta equiparación o sustitución indirecta de los valores madre/mujer-tierra es similar al que se actualiza en la personalización de la nación o de la patria mexicana y la deuda de lealtad que con ella tienen sus hijos:

¡Patria! ¡Patria! Tus hijos te juran
exhalar en tus aras su aliento,
si el clarín con tu bélico acento
los convoca a lidiar con valor.
¡Para ti las guirnaldas de oliva:
un recuerdo para ellos de gloria
un laurel para ti de victoria;

⁸⁰ *ídem*.

⁸¹ *Vid.* Carrillo, *Numancia*, min. 1:04:32-1:04:52; García, *Numancia*, 26.

un sepulcro para ellos de honor!⁸²

Esta relación madre-tierra supone la instauración de un código ético esquemático que influye en naciones como la nuestra. De esta forma, a través de la imagen femenina (y maternal) de la alegoría nacional se instaura un código ético en sentido trágico y trascendente, siempre que, morir defendiendo a la patria, promete a aquel que realiza dicho sacrificio o acción heroica, la trascendencia histórica a través de la memoria. Así, la estrategia discursiva que actualiza la imagen madre tierra, llega a nosotros y puede actuar en nosotros por asociación y sustitución.

Estrategia sensorial: imagen tierra-cuerpo

El uso de la tierra, que ya se mencionó en otros apartados, y las acciones asociadas a ella, tienen la capacidad de permitir la intercambiabilidad imagen-cuerpo. La tierra, aunque a través de las acciones escénicas y los contextos en los que aparece adquiere multitud de significaciones, en términos generales representa la huella de la violencia y la desintegración: “la marca del lodo en el actor se convertía en la acción, la huella de la violencia y del material vivo”⁸³.

La tierra se vuelve particularmente importante en la Jornada Segunda, Escena Segunda (Interrogatorio a Cadáver para saber el destino) cuando Marquina invoca al Cadáver. La escena ocurre en medio de una noche estrellada. No se sabe exactamente dónde ha encontrado Marquina un cadáver recién enterrado al que puede volver a la vida, pero ciertamente no es cerca de los muros de la ciudad. En medio del escenario aparece Marquina y frente a ella un montón de tierra del que va a emerger el Cadáver (F14). Éste emerge de ella y vuelve a ella una vez que ha terminado de dar su mensaje. En este punto la asociación y sustitución tierra-cuerpo es todavía indirecta.

Sin embargo, la relación se aclara conforme empezamos a atestiguar la muerte de los numantinos y el papel que la tierra juega en ellos. Por una parte, algunos numantinos, luego

⁸² Estrofa del Himno Nacional mexicano.

⁸³ “[T]he impact of the mud on the actor became the action, the trace of violence and the living material” Vid. Bosch, Jerildy, “The process Creation Laboratory 2013-2018”, *Jerildy Bosch, Costume Designer* (2019), <https://www.youtube.com/watch?v=Yj5Pw0P0Wi4>.

de morir, son bañados por una palada o un puñado de tierra como si simbólicamente volvieran a la tierra, o como si fueran enterrados (F15). También, como se mencionó en la descripción del diseño de vestuario de Jerildy Bosch, una mezcla de tinta y tierra se integra gradualmente al cuerpo de los numantinos como huella de la violencia, huella que crece hasta cubrirlos por completo, es decir, hasta que mueren. Así la tierra sustituye a la sangre, los golpes, a la muerte y, finalmente, al mismo cuerpo que muere al quedar completamente cubierto de tierra.

Pero existe otro mecanismo a través del cual se efectúa una sustitución completa entre cuerpo y tierra. Esto ocurre en el caso de la Jornada Tercera, Escena Décima (Una madre camina con dos hijos famélicos) y en la Jornada Cuarta, Escena Décima (La niña Variata acusa a los romanos y se suicida). Este mecanismo consiste en reemplazar completamente el cuerpo por la tierra. En el caso de los hijos famélicos, como se explicó antes, el bebé en brazos, al morir, cae de los brazos de la madre, pero lo que en realidad cae es un montón de tierra, como si el niño se desintegrara. Y lo mismo ocurre en el suicidio de Variata cuando, en la acción de lanzarse desde lo alto de la torre, se reemplaza el salto de la actriz por el lanzamiento de un costal de tierra con peso suficiente para generar el impacto que tendría un cuerpo al caer al piso, también desintegrándose.

Desde luego, esta dualidad tierra-cuerpo se vuelve aún más relevante siempre que el elemento tierra, como se dijo más arriba (*vid.* pp. 29 y 30 de este ensayo) también está asociado a los estados que atraviesa la ciudad de Numancia en su proceso de desintegración: cuando el elemento flota en el aire, en conjunto con la iluminación y la composición escénica logra diversos efectos de humareda (cuando se quema la ciudad y los numantinos queman sus pertenencias), o de polvareda y ruina (cuando la ciudad está completamente destruida).

Dentro de la alegoría principal de la obra (Numancia) la intercambiabilidad tierra-sangre, tierra-violencia y tierra-muerte es relevante siempre que es una forma de la



F14. Fotografía, Ryan, Ernesto, 2018. Marquina desentierra el cadáver.



F15. Fotografía, Ryan, Ernesto, 2018. Enterramiento numantino.

sustitución tierra-cuerpo muy semejante a la imagen ciudad-cuerpo. Además, la lógica de la desintegración de los cuerpos en montones de tierra, así como el desdoblamiento simbólico del signo tierra, que adquiere diversos significados a lo largo de la obra, responden a la estética violenta de la ruina y el fragmento que caracterizan a la alegoría neobarroca.

Estrategia estructural: estructura dramática

Con la estrategia estructural me refiero a la estructura dramática de la *Numancia* de Juan Carrillo que no sigue el canon de la tragedia aristotélica tradicional, ni en su dramaturgia (fiel heredera de la cervantina), ni en su montaje teatral. Aunque efectivamente la trama implica indirectamente la imitación de una *acción elevada* en términos aristotélicos (la defensa de una ciudad y de la libertad) no existe en tal acción un protagonista o héroe, que además debía estar encarnado en un dios, semidiós, en un hombre de prestigio o en un hombre ilustre.

Por si fuera poco, en la tragedia aristotélica la acción trágica empieza cuando el héroe comete un error trágico, desatando así el caos y una serie de peripecias que culminan con la restitución del orden a través de un sacrificio y el reconocimiento de la verdad⁸⁴.

No obstante, en el caso de *Numancia* no hay protagonista sino, en todo caso, protagonistas (los ciudadanos), o una protagonista alegórica (Numancia). Los cuales, o la cual, no cometen error trágico alguno, sino que padecen la agonía de su destrucción. De esta forma, la obra nos muestra una progresión fatídica que va del anuncio de la caída de una ciudad ya en decadencia, a su completa destrucción, anulando así el principio aristotélico según el cual la tragedia debía incluir una progresión dramática que avanzara de la felicidad a la desdicha⁸⁵.

De este modo el efecto catártico de la tragedia que normalmente funciona a través de la sustitución por empatía o identificación con el héroe, desde que comete el error trágico hasta que supera el conflicto o muere a causa de éste, queda también anulado. Sin embargo, como se estableció más arriba, a este efecto catártico lo reemplazan el acto icónico esquemático y el acto icónico sustitutivo que funcionan a partir de la proyección escénica de un *pathos* dionisiaco exacerbado a través de la predominancia de los medios visual y

⁸⁴ Aristóteles, *Poética*, (Buenos Aires: Editorial Leviatán, 2004), v.1452^a 20.

⁸⁵ *Íbidem.*, v.1455^a 15.

sensorial (la muestra excesiva de violencia a través de distintos medios y de un estilo neobarroco).

Pero a la progresión de la acción se suma otra característica estructural propiamente alegórica: la articulación de escenas que progresivamente abandonan un orden lógico-deductivo, proporcionalmente cronológico y causal, para empezar a yuxtaponerse de manera fragmentaria, como ruinas de la propia ciudad de Numancia, a través de la lógica del montaje benjaminiano y de la alegoría visual. Esta yuxtaposición, sugerida a manera de encabalgamiento o sucesión repentina de escenas en el texto dramático, tiene su máxima expresión en el montaje teatral en el cual, a partir del medio espacial, es capaz de transgredir tiempos y espacios, mezclando así los planos (espacio concreto y espacios límites) tan definidos al inicio de la obra.

Más allá del efecto de simultaneidad de escenas que esto produce, lo más importante es la sensación de desorientación que tiene el potencial de desatar en el cuerpo del espectador. Es decir, que el tiempo y el espacio de la obra sean el tiempo y el espacio del espectador, y que a partir de la transgresión de planos y de la lógica deductiva en la progresión dramática el espectador se pregunte, de un momento a otro, cuándo y dónde ocurre aquello que ocurre, que no solo se reproduce simultánea, violenta y vertiginosamente frente a sus ojos, sino que además tiene lugar en medio de un tiempo y un espacio indeterminados (en medio de la oscuridad atmosférica en la que flota la ciudad), invitando al espectador a la desorientación aún dentro de su propio contexto (la butaca teatral).⁸⁶

Estrategia espacial: el montaje alegórico

En el caso específico del medio espacial, la yuxtaposición que produce la estructura alegórica de *Numancia* puede identificarse en dos sentidos. Por una parte, está la sucesión de escenas o momentos violentos que se encabalgan progresivamente unos a otros hasta yuxtaponerse completamente y sin que estén relacionados cronológicamente. Estas escenas se suceden ininterrumpidamente o con transiciones mínimas produciendo una sensación vertiginosa. Estos encabalgamientos que acaban en yuxtaposición dependen del manejo coordinado de la

⁸⁶ Aunque en términos analítico estructurales esta yuxtaposición puede identificarse en el video de registro de la obra, es cierto que en términos sensoriales la experiencia del espectador puede ser muy distinta en tanto éste no comparte el mismo espacio, ni la misma oscuridad envolvente que los acontecimientos escénicos.

escenografía, la iluminación, el canto y el trazo escénico, lo que permite que un momento se diluya o se convierta en otro. La secuencia de encabalgamientos más larga está en la segunda mitad de la obra y se explicó en el apartado anterior como la sucesión de momentos violentos que empiezan con la ejecución de Marandro y culminan con el suicidio de Variata. Esta sucesión de escenas violentas, que antes se enumeraron de forma secuencial, en realidad están hiladas unas con otras y a menudo ocurre que una no ha terminado cuando la otra ya está empezando, sin que esté claro cuándo o en qué parte de la ciudad ocurre una, y cuándo o dónde la otra, sumando al efecto de desorientación.

Otra secuencia de escenas que responde a esta lógica, aunque con un ritmo mucho más pausado, es la que empieza en la Jornada Tercera entre la Escena Sexta y la Escena Séptima, con la acción de la antropofagia en la que los numantinos devoran a los soldados romanos ejecutados y termina después de la Escena Décima. Las acciones que ocurren en esta secuencia son: Escena Sexta (Los hombres de Numancia dejan las armas y deciden quemar todas las propiedades y alimentarse con los prisioneros romanos); Escena Séptima (Marandro promete ayudar a Lira, que está a punto de morir de hambre, a conseguir comida en el campamento romano); Escena Octava (Leonicio ofrece a Marandro su ayuda en la misión); Escena Novena (Los numantinos alimentan la hoguera con sus bienes); Escena Décima (Una madre camina con dos hijos famélicos); e Interludio (Teógenes observa el derrumbamiento de la ciudad entera).

El eje que congrega a estas escenas es el medio espacial: todas ocurren dentro de la ciudad de Numancia y se articulan a través de movimientos escenográficos mínimos que, a partir de los dispositivos modulares, construyen, para cada caso, un ángulo distinto de la ciudad, casi como si a los espectadores nos fuera dado recorrer la ciudad y observar lo que ocurre en cada uno de sus rincones. A pesar de que algunas de estas escenas necesariamente deben suceder a otras causal y cronológicamente hablando (me refiero a la secuencia dramática de la tragedia de Lira, Marandro y Leonicio), el montaje sucesivo y prácticamente ininterrumpido entre unas y otras articula una sola unidad de acción que deja cierta sensación de simultaneidad entre las escenas. Un ejemplo claro es la Escena Séptima en la que Marandro promete ayudar a Lira y en la que todavía pueden apreciarse los cuerpos tirados de los soldados romanos. Además, mientras ocurre esta escena no solo hay imágenes del pasado (escena de antropofagia), sino que, antes de que termine, los muros ya se están moviendo

para construir otro ángulo de la ciudad, trayendo a la simultaneidad lo que ocurrió, lo que ocurre y lo que está por suceder.

Pero la estrategia espacial del montaje alegórico obedece también a otra lógica de disposición distinta al encabalgamiento arriba explicado y me referiré a ella como yuxtaposición completa. Ésta ocurre una vez al inicio de la obra y luego camina de una manera estructurada y rítmicamente *in crescendo* (cuantitativa y cualitativamente hablando) hasta el final. En este caso, espacios y planos, originalmente distintos –el exterior del muro o campamento romano; el interior del muro o la ciudad de Numancia; y los espacios límite de las alegorías y de la muerte– se van superponiendo unos a otros hasta la completa contaminación⁸⁷.

Antes de explicar cómo se lleva a cabo esta yuxtaposición me parece importante distinguir entre una yuxtaposición completa que ocurre entre lo que antes llamé plano de los espacios concretos y que corresponde al campamento romano al exterior del muro, y a la ciudad de Numancia en el interior, y la yuxtaposición completa que ocurre entre los habitantes de los espacios límite (muertos, Cadáver y alegorías) y los vivos que habitan los espacios concretos (numantinos y romanos). Dado que tanto los no-vivos como a los vivos los circunda también un espacio y una temporalidad, a partir de ahora me referiré a ellos en término de planos cuando esté involucrado el espacio (plano de los no-vivos, plano de los vivos), y sencillamente a no-vivos y vivos, o directamente a los nombres de los personajes, cuando la yuxtaposición o interacción sea entre los cuerpos.

Yuxtaposición espacial entre el plano de los no-vivos y el plano de los vivos, el campamento romano y la ciudad de Numancia:

Entre los espacios concretos ocurre un tipo de yuxtaposición espacio-temporal en virtud del cual el montaje teatral nos permite ver acciones y sucesos que ocurren simultáneamente en

⁸⁷ En la siguiente progresión describiré las escenas en las que estos espacios y planos se entrecruzan omitiendo las transiciones que no todas ocurren en oscuro, sino a media luz, dejando ver al espectador como una escena se funde en otra. En este caso, omito aquellas que no tienen una función semiótica específica, y donde la yuxtaposición es meramente funcional, pues el devenir de estas transiciones tiene más que ver con la resolución técnica de la transformación escénica que con la producción de sentido. No obstante, algunas transiciones tienden a volverse relevantes conforme avanza la acción dramática, en tales casos se harán los comentarios pertinentes.

ambos espacios, diluyendo así la estructura cronológica de la obra, el límite espacial y acentuando la sensación de atemporalidad.

Previo a la Jornada Primera, Escena Primera (La misión del general Escipión: la pax romana) existe un prólogo en el que se establece el tono de la obra. Al centro aparece el cantante Juan Pablo Villa con el rostro cubierto (como luego lo harán los muertos) interpretando un canto de estilo cardenche. Poco a poco, a su alrededor aparecen los numantinos realizando algunas tareas cotidianas. Tras el establecimiento de estas acciones entra en escena un soldado romano que parece espiar y acechar a los numantinos. Cuando estos se percatan de la presencia del soldado ocurre una pausa dramática en la que crece la tensión entre unos y otros. Por fin, la pausa se rompe cuando los numantinos se levantan y salen con premura para alejarse del romano. Estas acciones ocurren en un espacio indeterminado (no están ubicadas ni dentro, ni fuera del muro, así como ni dentro ni fuera de la trama) y entre lo que se muestra como bandos opuestos sin que aún sepamos de qué bandos se trata y sin que se identifique algún personaje principal. La escena sencillamente establece el tono de la obra y el conflicto entre dos bandos, pero lo hace desde la indeterminación espacio-temporal.

Más adelante se establecen los espacios concretos a los que también me referiré dentro del plano de los vivos. En la Jornada Primera, Escena Primera se presenta el espacio exterior al muro, el campamento romano. Y entre las Escenas Segunda (La embajada de los numantinos en busca de paz) y Tercera (La decisión de Escipión: la victoria por asedio), cuando los numantinos se asoman por arriba del muro para negociar con los romanos, se establece la existencia de otro espacio, el interior del muro. Al interior se encuentra la ciudad



F16. Fotograma del video de registro, min. 48:09. Jornada Tercera, Escena Primera: Escipión se desespera al no obtener la victoria.

de Numancia que hasta el momento los numantinos han defendido ferozmente y que los romanos no han podido conquistar.



F17. Fotograma del video de registro, min. 55:39. Jornada Tercera, Escena Primera: Escipión se desespera al no obtener la victoria.



F18. Fotograma del video de registro, min. 56:57. Jornada Tercera, Escena Tercera: Los numantinos desesperan y deciden atacar.

El límite entre ambos espacios está claro (se trata del muro) y se entienden como físicamente distintos. Los romanos que quieren conquistar la ciudad no tienen acceso directo a ella y, al menos en un primer momento y antes de que Escipión ponga en marcha el asedio, los numantinos permanecen dentro de la ciudad para defenderla y para sobrevivir.

Luego, en el Interludio Primero (Numancia se enfrenta a su destino) se establece la lógica de los espacios límite. Se trata de espacios que carecen de referencias espacio temporales (desaparece o se atenúa la escenografía y la iluminación cenital de ángulo cerrado

se centra en la figura que ejecuta la acción). Estos no están ni al interior ni al exterior de los muros de la ciudad y los habitan personajes alegóricos o los muertos de Numancia.

Una cualidad de este plano es que funciona de forma transversal al plano de los vivos y encuentra con éste diversos puntos de contacto cuando los no-vivos (muertos y alegorías) se relacionan con los vivos sin que estos lo noten. En cambio, en el caso del plano de los vivos solo el oráculo puede establecer contacto con los personajes y los saberes de los espacios límite. Este es el caso del oráculo representado por Marquina que habla con el Cadáver y el caso de los viejos capaces de leer los malos augurios en el vuelo de las aves.

Ahora, el primer momento de yuxtaposición completa después del epílogo ocurre en la Jornada Tercera entre la Escenas Primera (Escipión se desespera al no obtener la victoria) y Segunda (Los numantinos desafían a Escipión a duelo), que tienen lugar en el campamento romano, y las escenas Tercera, Cuarta, Quinta y Sexta, que tiene lugar dentro de los muros de la ciudad, exactamente a la mitad de la obra y momento a partir del cual los entrecruzamientos entre planos serán cada vez más frecuentes.

En F16 y F17 se observan dos momentos en la secuencia que abarca las escenas Primera, Segunda y la primera mitad de la Tercera en el campamento romano. La figura que me interesa destacar es el soldado que aparece en F16 a la extrema izquierda antes del muro. Tiene los brazos levantados y, aunque no alcanza a apreciarse, sostiene entre sus manos la espada de tinta. Usa este gesto para dar órdenes a los soldados que trabajan al pie del muro. Este soldado repite la figura al final de la primera mitad de la Escena Tercera (F17) cuando puede verse con más claridad (segunda figura de izquierda a derecha).

Se trata de la misma figura que aparece en F18 a la extrema derecha, al fondo del escenario, después del muro y con el mismo gesto. F18 corresponde a la secuencia que va de la segunda mitad de la Escena Tercera hasta la Escena cuarta, que ocurren dentro de los muros de la ciudad, como si, al cambiar la perspectiva y mirar la ciudad por dentro, alcanzáramos todavía a ver lo que ocurre simultáneamente por fuera. Ahí permanecerá hasta el final de la Escena Cuarta.

Al mismo tiempo, en la zona de proscenio y en la extrema izquierda se puede identificar a otro soldado romano enmascarado que se queda de pie y de frente a los espectadores produciendo una extraña interrupción espacial entre un plano y otro. Este soldado sigue ahí la primera parte de la Escena Tercera, la segunda parte de la Escena Tercera

y durante la transición entre ambas. Hasta este punto, la simultaneidad visual aún no implica interacción dramática entre planos, sino sencillamente una superposición alegórica de fragmentos espacio temporales y de los personajes. Y es que a lo largo de la obra el proscenio funcionará como un espacio límite a través del cual ocurrirán determinadas interacciones o superposiciones entre planos. Aunque en un principio la yuxtaposición solo sea visual, como en este caso, poco a poco ésta se volverá dramática y las acciones que ocurran en un plano repercutirán en el otro.

Siguiendo con este mismo ejemplo de yuxtaposición completa, el soldado que permanece en el proscenio a la izquierda sale tan pronto como termina la Escena Tercera y empieza la Cuarta. A su salida sigue la entrada de Escipión por la izquierda, quien cruza el proscenio hasta la extrema derecha donde queda pensativo. Al mismo tiempo tiene lugar la Escena Cuarta (Marandro es detenido por Leonicio en su delirio) dentro de la ciudad.

Esta yuxtaposición se mantiene hasta la transición entre las escenas Quinta y Sexta de la misma Jornada con algunas variaciones dentro de cada plano. Entre las escenas Cuarta y Quinta entra otro grupo de soldados que acompaña a Escipión. En un primer momento éste mira en dirección a los numantinos, casi como si pudiera verlos y, más tarde, durante la progresión de la escena Quinta (Las mujeres de Numancia detienen a los hombres) se dirige gestualmente hacia sus soldados, quienes son los responsables de tocar las percusiones que acompaña el clímax de la decisión final de los numantinos.

En estos momentos de simultaneidad espacio-temporal cabe la pregunta sobre cuál de los dos espacios (el numantino o el romano), si es que debe haberlo, constituye el núcleo de la acción escénica pues, aunque dentro de los muros se debate el destino de la ciudad de Numancia, cuando estas escenas son vistas en perspectiva y como mero paisaje de la actitud pensativa de Escipión, por momentos pareciera que el énfasis está puesto en esta figura y no en los sucesos dentro del muro. Sin embargo, esta perspectiva es pasajera y solo suma a los efectos de ambigüedad producto de la yuxtaposición.

Los soldados romanos solo desaparecen completamente del proscenio hasta la escena de antropofagia (final de la Escena Sexta y principio de la Séptima) donde empieza la secuencia de encabalgamiento hasta la Escena Décima (Una madre camina con dos hijos famélicos) y el Interludio (Teógenes observa el derrumbamiento de la ciudad entera).

La Cuarta Jornada inicia con la ejecución de Marandro en el campamento romano, momento a partir del cual los planos y los espacios ya no solo aparecen yuxtapuestos visualmente hablando, sino que interactúan entre sí.

En la transición entre las Escenas Primera y Segunda (Marandro llega moribundo a dar el pan a Lira) de la Jornada Cuarta, mientras Leonicio vuelve al interior de la ciudad a través del proscenio (espacio límite) se cruza con un soldado romano que lo hiere de muerte con la espada de tinta. El encuentro entre Leonicio y el soldado se muestra de forma simbólica y dentro del espacio liminal. La acción aparece sintetizada y no nos muestra tanto el cómo y dónde sucedió esta herida de muerte, sino sencillamente nos muestra que ocurrió y vemos el suceso yuxtapuesto al momento de su llegada a la ciudad. En otras palabras, es como si ver a Leonicio moribundo entrando a la ciudad evocara simultáneamente la imagen de Leonicio siendo herido fuera de la ciudad, de modo que vemos las dos acciones y los dos espacios simultáneamente y a Leonicio como el vehículo que rompe el límite entre ambos planos a través de la acción: es su cuerpo el que simultáneamente es herido fuera y llega moribundo a la ciudad.

Más tarde, mientras Leonicio muere en los brazos de Lira, Escipión cruza el escenario de izquierda a derecha con un grupo de soldados y sobre el proscenio. La yuxtaposición visual se establece hasta que, tras la muerte de Leonicio y de su hermana (Escena Tercera,

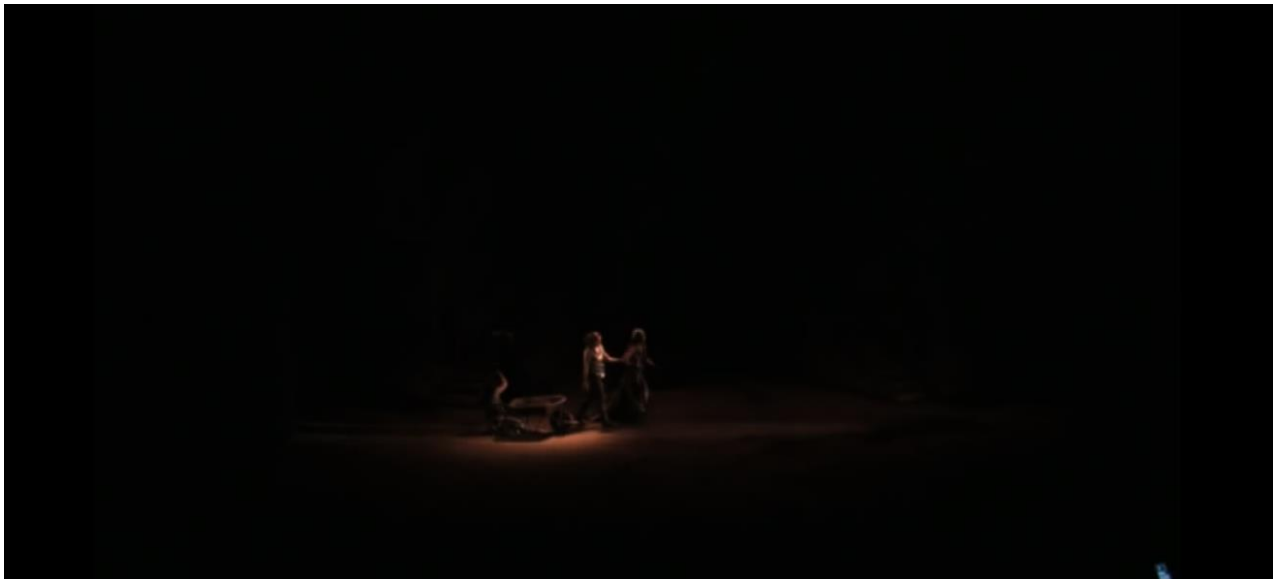


F19. Fotograma del video de registro, 1:30:38. Jornada Cuarta, Escena Tercera (El muchacho [*sic.*] pide pan a su hermana Lira y muere de hambre. Ella trata de matarse también desesperada. Al centro, Lira, que reclama a los soldados. Estos la miran directamente. El parlamento que acompaña el reclamo de Lira a los soldados es: “¡Oh dura escuadra romana/cómo me tiene tu espada de dos muertos rodeada:/ uno esposo y otra hermana!”. Vid. García, *Numancia*, 36.

Jornada Cuarta), Lira se lamenta y dirige su reclamo directamente a un Escipión que la escucha, rompiendo así el límite entre ambos espacios (F19):

Yuxtaposición entre no-vivos y vivos:

En el caso de la yuxtaposición entre los no-vivos y los vivos, la interacción empieza casi desde el inicio de la obra. La primera de ellas ocurre en la Escena Segunda, Jornada Segunda, cuando Marquina invoca a un cadáver para que salga informada por Plutón del destino de Numancia. El hecho de que Cadáver vuelva a la vida y se instale en el espacio concreto en un estado entre la vida y la muerte, y trayendo la información de lo que ha visto más allá, supone la creación de un puente entre ambos planos y una interacción entre los vivos (Marquina) y los no-vivos (Cadáver).



F20. Fotograma del video de registro, 1:40:10. Numancia se lleva consigo a la hija de Teógenes al final de la Escena Sexta: Teógenes decide matar a su familia, Jornada Cuarta.

Además de la escena de Marquina y el Cadáver, en el resto de la obra Numancia funcionará como una especie de vehículo entre ambos planos. Mientras en la primera parte de la obra (hasta la transición que hay entre las escenas Tercera y Cuarta de la Jornada Tercera) las acciones de Numancia parecen la continuación de su primera aparición en el Interludio de la Jornada Primera, donde se lamenta del destino de la ciudad (su destino, el destino de sus hijos) y parece deambular como un alma en pena en medio de un no-lugar, o de un espacio simbólico. A partir de la ejecución de Marandro, Numancia será la encargada

de levantar a los muertos a la vez irrumpiendo en el espacio concreto y llevándose a los muertos (ahora no vivos) al espacio límite del no-lugar.

Todavía en la Jornada Tercera, Escena Décima (Una madre camina con dos hijos famélicos), cuando los hijos de la Madre mueren, son los mismos numantinos los que recogen los cadáveres y no Numancia. Pero después de que Numancia encuentra el cadáver de Marandro recién ejecutado y se acerca a él, su deambular por la ciudad deja de ser errático (a oscuras), para volverse concreto y organizado.

Normalmente, esta acción de Numancia, tiene lugar al final de las escenas y muchas veces se vuelve una especie de transición o puente entre escena y escena. Luego de llevarse consigo a Leonicio, a la hermana de Lira, a la hija de Teógenes, etc., Numancia vela los cuerpos de los numantinos entre las escenas Octava y Novena de la Jornada Cuarta en una doble aparición. Numancia personificada aparece con los cuerpos de los numantinos caídos al pie de los muros de la ciudad de Numancia (ella misma) iluminados por antorchas (vid. F13). Ésta es la última aparición de la personificación de Numancia, como si la muerte de los numantinos significara su desintegración, pero no la última aparición de los muertos.

En la Escena Décima (La niña Variata acusa a los romanos y se suicida) de la Jornada Cuarta, Escipión y Mario entran a la ciudad y encuentran a Variata que sigue con vida en lo alto de una torre. Escipión tiene la esperanza de atraparla con vida para poder reclamar la victoria sobre la ciudad. Mientras Variata está en lo alto de la torre y Escipión y Mario al pie de la misma intentando razonar con ella, al fondo del escenario se percibe un grupo de personas que en un primer momento se pueden interpretar como el cuerpo del ejército romano que normalmente acompaña a los generales Escipión y Mario. Este grupo permanece en la penumbra y no se distingue con claridad.

En la Escena Undécima (Escipión reconoce la derrota en la victoria) y tras la muerte de Variata este grupo que permanecía al fondo avanza cantando. Se trata de los numantinos muertos. Todos traen el rostro cubierto y en el texto de García están identificados como los Muertos. Estos muertos avanzan hacia el plano de los vivos hasta invadirlo por completo. Caminan entre Escipión y Mario que parecen no percatarse de su presencia y vuelven a tomar la ciudad de Numancia. Luego de que Escipión reconoce su derrota y la victoria del pueblo numantino que ha vencido y trascendido con la muerte, los Muertos se descubren el rostro, como si simbólicamente volvieran a la vida y a la ciudad, si no a la vida, a la memoria.

En este último momento y por obra de la yuxtaposición entre planos y la ambigüedad que envuelve al grupo del fondo, que en un instante parece el ejército romano y que al siguiente resulta ser el pueblo numantino, se logra la sustitución de los valores pueblo-tierra y madre-tierra. A pesar de que precisamente para esta escena el personaje alegórico de Numancia no está presente, sí están todos los signos teatrales (iluminación, diseño sonoro, trazo escénico) que conforman la alegoría y que se identifican con ella. Incluso, en este punto, decir que Numancia ha vencido al ejército romano supone la superposición entre los valores ciudad/alegoría territorio/numantinos(pueblo) que finalmente resultan intercambiables en virtud de que, a través del montaje teatral, todos estos valores se han vuelto atributos de la alegoría principal.

iv. **El cuerpo como plataforma en *La Numancia* de Juan Carrillo (sustitución Numancia-México y el culto votivo)**

Tanto en la función en vivo como en el video de registro puede constatarse que Numancia empieza su andar en silencio y luego es acompañada de un canto cardenche semejante a un largo aullido o lamento. Los movimientos de Numancia son lentos y se sincronizan con el canto que moldea la calidad energética y de movimiento de la actriz Rosenda Montero que interpreta a Numancia creando una sola atmósfera. Aunque es evidente que el cuerpo de Rosenda Montero denota los rasgos de la vejez por su edad (80 años), la vejez degradada de Numancia también se logra a través del vestuario, el maquillaje, el peinado y la gestualidad de la actriz: la proyección de una presencia extracotidiana que se aleja del lenguaje realista y se acerca al expresionismo propio del ‘estilo’ del teatro en verso y en grandes formatos. La actriz, más que hacer figuras alegóricas tradicionales, ilustrativas o grandilocuentes, busca la proyección orgánica de tensiones físicas y emotivas que potencien un *pathos* dionisiaco. En particular, la imagen que sirvió de punto de partida a la actriz fue el de una loba herida⁸⁸, se quería “lograr una especie de híbrido entre la vieja hambrienta y el animal herido”⁸⁹ que con su “andar lento”⁹⁰ y con su “voz cansada o lastimada, pero con vehemencia y coraje”⁹¹

⁸⁸ En entrevista personal con el director, 15 de octubre de 2020.

⁸⁹ *Ídem.*

⁹⁰ *Ídem.*

⁹¹ *Ídem.*

arrojara la animalidad de una tierra-madre luperquiana⁹² que deja las cualidades más oscuras de la maternidad: la de la pérdida (la pérdida de los hijos) y la degradación.

Con este cuerpo femenino expuesto al límite, en la vulnerabilidad y no desde la belleza o fortaleza de la victoria o el orgullo de una alegoría clásica, sino desde la derrota, el espacio se abre hacia la oscuridad y la desorientación. Esta no es una imagen hecha para la contemplación pasiva de la belleza ni para la intelectualización compleja de su simbología—al menos no en un primer momento—, sino para su vivencia.

Como es propio de la alegoría neobarroca, el cuerpo recibe la violencia. En este caso, la imagen del cuerpo está representada por el cuerpo de los numantinos, el cuerpo de la ciudad y el cuerpo de la personificación de Numancia. Pero el cuerpo también es, en virtud de la violencia a la que está sujeto hasta su desintegración, el vehículo de la trascendencia. Y el cuerpo que sintetiza la fragmentación violenta es la alegoría central: el de la personificación de Numancia. Este cuerpo sufre y se degrada a través de la desintegración de los cuerpos de los numantinos y de la destrucción del cuerpo de la ciudad (edificios, calles, muros). De la misma forma, la trascendencia de la ciudad sobreviene cuando estos cuerpos, luego de un largo martirio, adquieren la condición de cadáveres señalada por Benjamin en sus estudios sobre el *Trauerspiel* alemán, que permite la purificación de la carne y la trascendencia humana. Así, el cuerpo que resulta del martirio es un solo cuerpo, el cuerpo de Numancia. Una alegoría cuyos valores simbólicos aspiran a la intercambiabilidad con el cuerpo del espectador.

La personificación de Numancia, a través sus acciones pequeñas pero continuas y significativas (levantar a los muertos, velar a los muertos, recorrer las calles de la ciudad) se vuelve un hilo conductor de la estructura fragmentaria de la obra que, más que articular las escenas narrativamente hablando, articula los *sentidos* del medio teatral (el visual, el táctil, el kinestésico, el auditivo) y “los *sentidos* (los sentidos semióticos, con sus equívocos, sus espaciamientos propios)”⁹³ alegóricos tradicionales con los de la *Numancia* de Juan Carrillo.

⁹² El término luperquiano, especialmente utilizado en poesía y dentro de la ‘estética de la suciedad’, hace referencia a las personificaciones animales de la urbe. El término viene del nombre la loba Luperca que alimentó a Rómulo y Remo. Por ejemplo, Eduardo Lizalde lleva a la ciudad al extremo de la animalidad, cuando escribe: “Mira Ciudad, el rastro de tus hijos. / Loba. / Ciudad abominable y homicida. /”; para luego referirse a estos hijos que “amamanta y devora”. *Vid.* Lizalde, Eduardo, *Nueva memoria del tigre. Poesía (1949-2000)* (México: FCE, 2005), 228.

⁹³ Didi-Huberman, *vid. supra*, Nota al pie 21, p.13.

Las acciones de Numancia ocurren especialmente en las transiciones cuando los espacios, los tiempos y los planos se entremezclan. Como ocurre con el resto de la obra las transiciones tienen su propia progresión de modo que al inicio son más neutras, en tanto su objetivo principal es marcar el fin de una unidad de acción y el inicio de otra, mientras que después de la Jornada Tercera, Escena Tercera, en virtud de las acciones de Numancia, se vuelven unidades significativas e incluso escenas completas.

Así, la personificación de Numancia que se ha mencionado en los apartados anteriores (1) como espacio límite que invade lentamente el espacio concreto o el plano de los vivos, (2) como la síntesis de la agonía numantina y (3) como entramado que sostiene la estructura fragmentaria de *La Numancia* en escena, también es punto medular de la alegoría porque sostiene, una alegoría territorial capaz de activar la sustitución esquemática e icónica de la alegoría nacional mexicana, a través de la polarización neobarroca de sus valores.

Para entender la polarización de los valores alegóricos de Numancia, hay que entender la alegoría no como una mera personalización de Numancia, sino como una imagen atmosférica. Es decir, que sus apariciones en escena no se tratan solamente de ver a un personaje realizar ciertas acciones, sino de presenciarlo en términos sensoriales (aún a través de la pantalla de video) y de cómo esta sensación está codificada por los medios teatrales (iluminación, escenografía, vestuario, diseño sonoro) a manera de atributos que complementan a Numancia como *metáfora continuada*.

Como dije antes, las apariciones escénicas del cuerpo-imagen de Numancia están acompañadas por una serie de signos como la iluminación o el canto acardenchado a los que llamaré *oscuridad*⁹⁴ y que puede considerarse en el sentido atmosférico. Se trata de la misma oscuridad que, como devenir, primero enmarca y gradualmente devora a la ciudad y a sus habitantes (recordemos el tránsito progresivo luz-oscuridad/ noche-día; o la manera en que, en la última escena, los muertos, *cantando*, avanzan sobre las ruinas de la ciudad hasta invadirla toda). Mientras la personificación de Numancia, como augurio o imagen de la misma muerte, avanza sobre la ciudad (interior y exterior), recorriéndola, llevándose a los muertos y lamentándose por sus pérdidas, la oscuridad también avanza, recorre la ciudad como signo de fatalidad.

⁹⁴ Una oscuridad sensorial en relación a las tensiones anímico-existenciales agónicas y dionisiacas compuestas por la diversidad de medios comentados en este ensayo.

Esta misma oscuridad, que en un primer momento solo enmarca a la ciudad aislándola de todo contexto histórico o referente espacio-temporal, también se extiende, diegéticamente, para devorar a la ciudad, a los numantinos, al ejército romano y, extradiegéticamente, para devorar los bordes del teatro y alcanzar al cuerpo del espectador produciendo (o con la intención de producir) la sustitución *cuerpo del espectador-alegoría de Numancia* a través de la exposición hiperbólica del primero al *pathos* agónico de lo dionisiaco.

Pero quizá más importante que los efectos emotivos de la sustitución espectador-oscuridad, sea el potencial votivo de la obra en relación al contexto mexicano. Sin duda, el primer factor que contextualiza la obra por asociación indirecta son las tensiones anímico-existenciales de la pérdida, el martirio y la agonía, en conjunto con una exposición continuada a la violencia visual y cuya relación con el contexto mexicano de violencia es innegable. Por otra parte, se agregan dos referentes directos al contexto mexicano en general, y al contexto mexicano particular del año del montaje.

La primera de ellas tiene lugar en la Jornada Tercera, Escena Tercera, cuando Teógenes y Coravino intentan negociar con los romanos proponiéndoles un duelo. El guerrero del bando que gane, proponen los numantinos, ganará la guerra. De esta forma quieren acabar con el conflicto y evitar más muertes, pero Escipión se niega. La reacción de Coravino es una serie de insultos en contra de Escipión:

CORAVINO (...)

Ruin, como cobarde me respondes.
¡Cobardes son, romanos, vil canalla!
¡Pérfidos, desleales, fementidos
cruelles, revoltosos y tiranos;
cobardes, insidiosos, malnacidos
pertinaces, feroces y villanos;
adúlteros, infames, conocidos
por de industriosos, mas cobardes manos,
hijos de la chingada!⁹⁵

⁹⁵ Carrillo, *Numancia*, min. 53:36-54:27; *cfr.* García, *Numancia*, 21.

El insulto final, *hijos de la chingada*, se vuelve representativo de lo mexicano no solo por el uso que tiene en nuestro país, sino también porque no es original del texto de Cervantes, ni de la versión de Ignacio García, es propio del montaje y de un montaje realizado en México por actores mexicanos.

Más adelante, al final de la obra, tras la muerte de Variata y luego de que los muertos avanzan sobre la ciudad de Numancia, hay otra sutil referencia en voz de los muertos:

MUERTOS (...)

Escuchen a la muerte.

Se levantan los muertos.

Detrás la vida sigue.

Derribemos el muro.

¡Preparen la batalla!⁹⁶

Lo relevante en este fragmento es la referencia al *muro*. Otra vez, la frase *derribemos el muro* no es original ni del texto de Cervantes, ni de la versión de Ignacio García. Pero parece relevante en un momento en el que la amenaza de Estados Unidos sobre la construcción de un muro fronterizo estaba latente⁹⁷.

Afortunadamente, las referencias al contexto mexicano son tan ambiguas y sutiles, que la violencia numantina no queda directamente relacionada con un tipo específico (desaparición forzada de mexicanos y migrantes, narcotráfico, abuso policial, machismo, etc.). Asimismo, esto permite a la obra alejarse del tono propagandístico o de denuncia que en ocasiones caracteriza a las asociaciones directas. El sentido fragmentario y múltiple de la alegoría permite que la sustitución opere de muchas formas y en diversos grados, según la experiencia de cada individuo.

⁹⁶ Carrillo, *Numancia*, min. 1:58:20-1:58:36; cfr. García, *Numancia*, 44.

⁹⁷ Desde su campaña electoral, Donald Trump anunció su proyecto para la construcción de un muro fronterizo entre México y Estados Unidos. Este muro tendría la intención de detener la entrada ilegal de miles de “*bad hombres*”, drogas, traficantes y criminales a los EE.UU. En los años siguientes, el proyecto del muro vino acompañado con cambios en la política migrante, la aparición de instalaciones para la detención de inmigrantes, altas tasas de violencia, discriminación y deportación hacia mexicanos, centro y sudamericanos. En opinión de Trump esta invasión desde el sur de la frontera era un impedimento para hacer a los “EE.UU. grande otra vez”. Vid. Ayuso, Silvia, “Trump relanza el muro con México en la recta final de la campaña”, *El País* (2016), https://elpais.com/internacional/2016/10/20/estados_unidos/1476936701_953057.html

Sin embargo, estos referentes, aunque breves, sutiles y abiertos, ayudan a situar a los espectadores familiarizados con el contexto y se suman a la exposición de la violencia y al *pathos* dionisiaco para tener, en conjunto, el potencial de producir un efecto votivo (curativo) en general, y de duelo colectivo en particular.

Este efecto votivo de duelo ocurre como un proceso catártico y senso-emocional que iría de la conmoción violenta (exposición a la violencia) a la sublimación simbólica con el triunfo de los numantinos con la muerte (los muertos se levantan y vuelven a tomar la ciudad pasando por encima del ejército romano). La diferencia estriba en que la *Numancia* propicia la empatía y la catarsis desde la aglomeración hiperbólica de imágenes atmosféricas de *pathos* dionisaco, y la tragedia de estilo aristotélico apuesta por la explicación lógica y cronológica de las causas y los efectos que acarrea consigo la fatalidad humana.

En este caso el efecto votivo proviene de la sensación que deja la obra cuando hace ver al espectador que los muertos no están solos, ni muertos del todo, ni olvidados, sino que viven y trascienden en la memoria. Sería una forma, si no de darle sentido, al menos sí de restarle sinsentido a las víctimas mortales de violencia en un contexto de impotencia. El efecto votivo está en resolver simbólicamente la propia pérdida y la pérdida colectiva a través de la resolución que ofrece la obra: la promesa (o la posibilidad) de trascendencia, la consigna de que *los muertos se levantan* porque viven en la memoria y desde ahí preparan y continúan la batalla.

v. El predominio de la imagen atmosférica en la *Numancia* de Juan Carillo

Como se dijo antes, el predominio de la imagen atmosférica, como medio de relación con el espectador sobre un medio en particular, no solo tiene un carácter cuantitativo, sino cualitativo y está íntimamente relacionado con la manera en que el resto de las estrategias neobarrocas se relacionan entre sí para dar forma a la obra.

En el caso de la hipérbole observamos la cualidad de lo excesivo vertido sobre el *pathos* de lo cotidiano a través de los siguientes medios: el espacial excesivo, que da profundidad y permite ver las imágenes en vivo y de tamaño natural; el actoral, que a través de la técnica física y vocal pondera la expresión del dolor y el sufrimiento; los medios escenográfico y lumínico que procuran composiciones dramáticas en el sentido barroco, es

decir, composiciones basadas en la tensión de fuerzas y el claroscuro; y el sonoro, que enfatiza el *pathos* fatídico y dionisiaco, primordialmente desde un estilo de canto que celebra el dolor.

De esta forma, en el caso de las imágenes atmosféricas producidas en escenas violentas (imágenes violentas) no solo tenemos la acumulación cuantitativa de ejecuciones y muertes, una tras otra, sino que cada una de ellas está enfatizada cualitativamente hablando por el uso de la hipérbole en los diversos medios teatrales y por la situación de los personajes. En otras palabras, antes de cada escena de violencia se nos da a conocer a ciertos personajes y sus circunstancias, de modo que no vemos morir o sufrir a cualquiera, no vemos solo la expresión del sufrimiento, sino que empatizamos con ellos en tanto vemos sufrir y morir a una Lira, a un Leonicio, a un Marandro, a una madre, a un Teógenes.

Ciertamente, la conjunción de estos elementos potencia el efecto que puede tener la demostración mecánica de la violencia: la descomposición del cuerpo por la aplicación de una fuerza externa (el hambre, la espada) en las formas de ejecución, desintegración, inanición, desesperación. Además, a estas cualidades se suman la acumulación y el progresivo encabalgamiento hasta la yuxtaposición entre una y otra escena, como si se quisiera conmocionar al espectador con la presentación vertiginosa de esta descomposición corporal.

En el caso de la transgresión del límite entre vida y arte se consideraron diversas estrategias sustitutivas que también refuerzan la predominancia de las imágenes atmosféricas sobre un medio en particular. Por una parte, están las sustituciones alegóricas tierra-madre y tierra-cuerpo que nos invitan a interpretar a la *Numancia* de Juan Carrillo en el sentido de una alegoría nacional que revive los mismos motivos de la alegoría nacional mexicana. Por otra parte, a través de la estrategia estructural o dramática del montaje alegórico (donde la segunda no es sino la traducción espacial de la primera), la *Numancia* de Juan Carrillo renuncia a una estructura aristotélica tradicional que procura la sustitución personaje-espectador por medio de la catarsis dramática de la superación del conflicto y que bien podríamos equiparar con el elemento narrativo mencionado por Diéguez (*vid. supra* pp. 19-21).

En la *Numancia* de Juan Carrillo, lo que vemos no es el desarrollo completo de cada una de las situaciones de los personajes, de principio a fin, a través de la acción de un

protagonista que debe superar un conflicto; más bien vemos fragmentos de situaciones (el amor imposible entre Lira y Leonicio; la muerte de los hijos de una madre; un padre, Teógenes, que debe matar a su propia hija; una joven, Variata, que acaba con su vida, etc.) dentro de un acontecimiento (la caída de Numancia). En ellos no se muestra una lucha activa de fuerzas o la superación de un conflicto, sino el sufrimiento de una ciudad que cede ante el imperio de la fatalidad. Incluso, lo fragmentario de estas situaciones es a veces tan breve (como en el caso de la escena de la madre que ve morir a sus hijos, o en las breves apariciones de Marandro) y tan vertiginoso, que estos momentos parecieran más cercanos a una muestra de instantáneas que al desarrollo lineal de un acontecimiento.

Esta estructura fragmentaria y vertiginosa es lo que produce la conmoción ante la acumulación de imágenes violentas. Sin embargo, es esta misma vertiginosidad la que vuelve a la Numancia un objeto más sensorial que intelectual y que permite la acción de la sustitución, propia del acto icónico esquemático.

Por último, en el caso del cuerpo como plataforma en la *Numancia* no hay que olvidar que la sustitución procede de la intercambiabilidad y que en la intercambiabilidad juegan un papel muy importante la semejanza y el simbolismo. En este caso la semejanza cuerpo a cuerpo (la que puede hallar el espectador entre su propio cuerpo y el cuerpo del actor en escena o el personaje), en conjunto con la conmoción y la exposición vertiginosa a la violencia, permiten no solo la serie de sustituciones alegóricas madre-tierra y tierra-cuerpo, sino que, desde mi punto de vista, permite establecer, en conjunto con éstas, la semejanza y la intercambiabilidad entre dolor (el dolor de los personajes, el dolor de Numancia) y dolor (el dolor del espectador, el dolor colectivo de un país con miles de desaparecidos), lo que abre las puertas al potencial efecto votivo de las sustituciones. Es decir, abre las puertas a producir, a través de la *Numancia* de Juan Carillo, un duelo personal y colectivo por esos miles de desaparecidos que, como los numantinos, parecen no haber muerto en vano, sino resistir, listos para la batalla contra el olvido. Este potencial votivo es, a mi entender, lo más valioso de este poder de sustitución y de la predominancia de la imagen atmosférica en la alegoría neobarroca, un efecto que es posible gracias a la cualidad hiperbólica con la que interactúan los diversos medios que configuran la escena.

III. Conclusiones

A manera de conclusión, quisiera retomar algunos de los elementos expresados a través de los cinco ejes que, en la *Numancia* de Juan Carrillo, reactualizan las estrategias estéticas del barroco en una relación dialéctica con el *pathos* dionisiaco de la fatalidad como metáfora continuada por una parte y, por otra, como proceso fundamental que opera en distintos niveles del discurso.

En cuanto a la alegoría como metáfora continuada creo importante retomar al personaje de Numancia como imagen central de la obra ya que este personaje es el que responde a la definición de alegoría como personificación territorial y porque es ella quien tiene atributos anatómicos, caracterológicos y simbólicos que representan a la ciudad de Numancia en su estado de decadencia, y a los numantinos en su desesperación. En este sentido, creo que es posible entender al personaje de Numancia como la alegoría central y al resto de los elementos de la obra como parte de sus atributos. Es decir, podemos interpretar la alegoría de Numancia, a través del principio del montaje benjaminiano y del montaje teatral de Juan Carrillo, como una imagen que se desdobra, se despliega, o se continúa, desde la personificación central, en muchas caras y en diversos fragmentos.

Así, como las alegorías de Hispania y América expuestas al inicio de este ensayo, en las que el paisaje y el resto de los elementos que acompañan a las alegorías –los pirineos, la rama de laurel y los símbolos numismáticos en el caso de Hispania, y los animales y el resto de las riquezas naturales en el caso de América– quedan armonizados por el *pathos* y la estética de la personificación central. De esta forma, en la *Numancia* de Juan Carrillo, la multiplicidad de escenas e imágenes que componen a la obra, quedan armonizadas por la misma atmósfera dionisiaca que conforma a la personificación central –cercenada, sangrante, vieja, en agonía, miserable y ubicada en medio de un espacio otro, ambiguo o de un no-lugar –y que se produce a través de la expresión de los cinco ejes de actualización de la estética barroca en los diversos medios teatrales.

En cuanto al eje de lo hiperbólico, recordemos que en su primera aparición y único monólogo, el personaje de Numancia aparece en medio de la oscuridad, iluminada únicamente por una luz cenital, maximizando el efecto hiperbólico del claroscuro que permea el resto de la obra y presentando por primera vez esa oscuridad –esa profundidad espacial capaz de descontextualizar a la ciudad tanto espacial como históricamente hablando– que acabará por devorar a la ciudad y a sus habitantes en un devenir simbólico de la luz a la oscuridad, de la decadencia a la fatalidad. Asimismo, la figura de Numancia está acompañada del canto de estilo cardenche que parece orquestar sus movimientos y que reaparece a lo largo de la obra para enfatizar los momentos de mayor sufrimiento y desesperación. El personaje de Numancia además viene con las ropas rotas y el cuerpo cercenado. Esta imagen corporal como ruina se repite tanto en los numantinos vivos, como en los que mueren, en los que yacen muertos y en la ciudad devastada. El personaje de Numancia constituye así, desde su primera aparición, un anuncio de la fatalidad y una síntesis continua y yuxtapuesta de lo por venir: aunque la obra todavía nos muestre los últimos intentos de los numantinos por defenderse y por sobrevivir, hay un hecho irreversible en la imagen de Numancia que ya nos ha sido presentada y es que los viejos solo caminan hacia la muerte.

Otro elemento hiperbólico que encontramos en la personificación de Numancia que se dispersa en toda la obra como atributo de la fatalidad es la expresión corporal dionisiaca (estilo actoral), el *pathos* saturniano del sufrimiento y que en Numancia además toma la figura de la madre que sufre por la pérdida de sus hijos. De esta manera, el desdoblamiento de la personificación de Numancia se continua en cada uno de los numantinos que, como hijos de Numancia, son metafóricamente parte de ella, continuación de su cuerpo, de su carne y causa de su sufrimiento: la violencia que sufren sus hijos, es sufrida por ella. Así, el cuerpo degradado de Numancia no solo es la plataforma para la alegoría central de la obra, sino que también es reflejo de la ruina, la degradación física y la violencia a la que son sometidos tanto los numantinos, como la ciudad. El cuerpo como símbolo supone el punto y el modo de intercambiabilidad entre el cuerpo de la personificación de Numancia, la ciudad de Numancia y los numantinos, que se comportan como continuación de la anatomía y el carácter de la alegoría central, es decir, como sus atributos. Desde mi punto de vista, esta intercambiabilidad entre la personificación de Numancia con la ciudad y los numantinos, es una forma de la transgresión del límite entre vida y arte, siempre que, en el teatro, la

personificación del territorio toma la forma de un cuerpo vivo, en este caso, el cuerpo de la actriz Rosenda Montero.

Por último, considero que la personificación de Numancia, como metáfora continuada y desde la proyección de su *pathos* dionisiaco, a través de cada uno de los medios del montaje teatral y de los cuatro ejes anteriores delineados por Ileana Diéguez, tiene un papel predominante, como imagen *atmosférica* y sensorial, por encima del medio lingüístico dramático y narrativo, como queda explicado en el apartado quinto de este ensayo.

Por otra parte, las reflexiones de este ensayo también nos muestran que la *Numancia* de Juan Carillo puede entenderse alegóricamente como un proceso fundamental que opera en distintos niveles del discurso, desde la oposición a los valores tradicionales de la alegoría clásica, y desde su poder sustitutivo. Considero que este proceso fundamental opera principalmente a nivel estructural y conceptual. A nivel estructural y como expliqué más arriba en este ensayo, primero en un sentido dramaturgico y en contraposición a la noción de tragedia aristotélica y, en segundo lugar, desde el montaje escénico en tanto, a) respeta la estructura no-aristotélica cervantina y b) apela a los principios benjaminianos del montaje, la yuxtaposición y la simultaneidad que contraponen espacios y temporalidades de manera fragmentaria y dialéctica con el ánimo de subvertir y desestabilizar valores y creencias puestos de cara hacia su propia fatalidad.

Desde mi punto de vista, lo que en este caso permite el principio del montaje benjaminiano es la superposición alegórica y de valores entre la alegoría de Numancia y la alegoría nacional mexicana.

Como se expuso antes, hay una sensación atemporal, producida tanto por la falta de referencias históricas, como por la oscuridad que devora a la ciudad y a sus habitantes, que rodea a la obra y sus sucesos. A la falta de referentes históricos claros se suman, además, las sutiles referencias al contexto mexicano. No obstante, pienso que uno de los elementos que más peso le da a esta sensación atemporal y que nos permite pensar que Numancia podría ser cualquier ciudad es el cambio de nombres entre España y Numancia que efectúa Ignacio García en su versión.

Como hemos constatado al inicio de este ensayo, en el texto cervantino España no solo lleva el nombre de lo que entonces era una monarquía todavía en proceso de conformación y legitimación, y que actualmente identificamos con un país y una idiosincrasia

particulares, sino que además ésta aparece dignificada, coronada con dos torres y con un castillo en la mano –elementos propios de la heráldica española en los tiempos de cervantes y en la actualidad. En otras palabras, España, como alegoría clásica, conserva el *pathos* apolíneo como representante de la civilización y de la economía afectiva, propios de la personificación que quiere representar y reproducir la legitimidad y dignidad de los valores políticos y morales de una nación.

Sin embargo, al cambiar el nombre de España por el de Numancia, se pierde el referente ibérico inmediato, Numancia, en lo general, se comporta como un signo vacío que no está directamente asociado a una imagen nacional –territorio, cultura, etc.– por lo que se deja al espectador una vía libre para la interpretación. Por si fuera poco, Numancia queda despojada, primero, de la jerarquía de la corona y el castillo en la mano –símbolos todavía asociados a la heráldica española– segundo, de la dignidad que otorgan los ideales de belleza y juventud propios de las alegorías clásicas: los peinados altos y la toga entallada de Dea Roma, los atributos bélicos de Minerva y los atributos vitoriosos como las coronas y los ramos de laureles. La personificación de Numancia que nos presenta Juan Carrillo no es solo una Numancia degradada con respecto a la original, sino también despersonalizada por la falta de objetos o elementos simbólicos fácilmente identificables. Es decir, se trata de una Numancia que podría ser cualquier Numancia, cualquier territorio, o cualquier mujer y ésta es precisamente la ambigüedad propia del principio del montaje benjaminiano, el equívoco que permite la subversión de valores.

Así, el *pathos* dionisiaco de esta personificación neobarroca de Numancia, en su sentido alegórico, se opone a la alegoría clásica porque representa la destrucción de la civilización, y activa tensiones anímico-existenciales desbordadas, inestables y excesivas, al límite.

Además, esta Numancia, sumergida o devorada por la oscuridad y en virtud de una estética no realista, desligada de su contexto histórico –la referencia hacia los romanos nunca es suficiente para localizarla definitivamente en su contexto histórico original y se vuelve también un signo ambiguo, o una referencia general que da voz a la figura del enemigo– se dibuja siempre con imprecisión dentro de la imaginación, como una especie de no-lugar que podría encontrarse y suceder en cualquier momento y en cualquier lugar.

No obstante, los únicos valores precisos de esta Numancia parecieran ser el sufrimiento, la agonía, la violencia y la fatalidad en la relación alegórica madre-tierra. Es así como estos valores se vuelven los principios de sustitución o intercambiabilidad que permiten que los vacíos del signo ‘Numancia’, como suceso, como lugar y como alegoría, se llenen desde la experiencia del espectador. Y es la sugestiva exhibición de violencia dentro de un contexto como el que se vive en México, aunado a sutiles referencias locales (‘hijos de la chingada’, el muro), que el sufrimiento, la agonía, la violencia y la fatalidad se vuelven equiparables al estado de violencia que cotidianamente se vive en nuestro país.

Aun así, creo que esta sustitución entre Numancia y México no solo procede de la mera asociación de conceptos, de la exhibición de violencia, la ruina del territorio, el desmembramiento de cuerpos y la impotencia de los numantinos sino, sobre todo, del ánimo que hay, en la *Numancia* de Juan Carrillo de reivindicar la tragedia numantina desde un sentido votivo y colectivo. En contra del teatro del terror instaurado por los medios y el crimen organizado que primero violenta a la población físicamente y luego moralmente desde la exhibición de los cuerpos desmembrados, a través de la fragmentación y la ruina, la *Numancia* de Juan Carrillo busca reivindicar la muerte no como final, sino como principio, desde pensar que los muertos viven y habitan entre nosotros –sea cual sea la forma en la que cada uno quiera interpretar la metáfora, como voluntad, memoria colectiva, etc.– y que son la fuerza que nos mantiene en pie contra el ejército romano.

Al final del día, Juan Carrillo e Ignacio García retoman la tradición de reactivar la imagen de Numancia en tiempos de crisis política para unir al pueblo en contra de sus enemigos, unos que paradójicamente están en casa y que tienen a la nación desmembrada. En este punto valdría la pena oponer esta alegoría de Numancia ya no a la de España, sino a la variedad de alegorías nacionales de la patria mexicana que, en vez de torres y castillos, llevan la toga blanca a la romana, la bandera, una corona o ramos de laureles y se muestran jóvenes, unas veces bélicas y valientes, otras maternales y joviales. La alegoría neobarroca de Juan Carrillo recontextualiza la relación madre-tierra que subyace a la alegoría territorial y subvierte sus atributos para descolocar la imagen maternal del territorio y de la patria mexicana. La alegoría de Carrillo intercambia los valores nacionales, que en una época quisieron insistir en dar la imagen de unidad política, o de progreso, y que hoy en día insisten en la reactivación de valores morales y civilizatorios de corte católico-cristiano, por los de

un mundo en ruinas, con el deseo de que, aunque el drama avance físicamente de la decadencia hacia la completa desintegración, espiritual o metafísicamente hablando, avance de la decadencia a la integración votiva y la trascendencia como propuesta de continuidad.

Actualmente, no es raro encontrar en nuestro país obras de teatro que aborden el tema de la violencia en sus múltiples dimensiones y tanto en el ámbito particular, íntimo y personal, como en el ámbito público y colectivo. Sin embargo, me parece que el valor de la *Numancia* de Juan Carrillo recae en la adaptación que hizo junto con García de la alegoría central, así como en el desdoblamiento de sus atributos a través de los medios que le ofrece el teatro y a través de una elaboración compleja de los principios del montaje teatral interpretados aquí en términos del montaje benjaminiano.

Me parece, además, que las categorías de alegoría –más en su calidad de proceso fundamental que en su carácter de personificación– y de neobarroco, ofrecen perspectivas valiosas para el análisis del teatro actual, especialmente de las tendencias ‘posdramáticas’ y fragmentarias.

La noción de alegoría ofrece una perspectiva para abordar el montaje teatral, desde su consideración intermedial, antes como un medio visual, sensorial, sonoro, o lumínico, que como la mera representación de un texto dramático.

Por su parte, creo que la noción de neobarroco nos permite abordar las diversas expresiones artísticas que exploran el dolor y la violencia desde su forma hiperbólica. Si existe la necesidad de expresar estas realidades hay que tener también la capacidad de abordarlas desde la academia y la investigación, a la vez respetando la necesidad votiva y de duelo que las impulsa, cuidándonos de no caer en las lógicas del teatro del terror y la revictimización que las amenazan.

IV. Bibliografía

- Ayuso, Silvia, “Trump relanza el muro con México en la recta final de la campaña”, *El país* (2016), https://elpais.com/internacional/2016/10/20/estados_unidos/1476936701_953057.html (2 de agosto de 2021).
- Aristóteles, *Poética*, Traducción y notas de Alfredo Llanos, (Buenos Aires: Editorial Leviatán, 2004).
- Báez Rubí, Linda, “Un viaje a las fuentes. Hacia la luz”, *Atlas de imágenes Mnemosine*, 2 vols. Traducción y estudios de Linda Báez Rubí, (México: IIE, UNAM. 11-49, 2012).
- Báez Rubí, Linda, *Aby Warburg. El atlas de imágenes Mnemosine*. V. II, (México: UNAM-IIE, 2012).
- Barba, Eugenio y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor*, (México: Escenología, 2009).
- Benjamin, Walter, “El origen del Trauerspiel alemán”, *Obras completas, Libro I. Vol. 1*. España: Abada Editores, 2010).
- Belting, Hans (2014). *An Anthropology of Images*. Translated by Thomas Dunlap. Princeton University Press, Princeton & Oxford.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de poética y retórica*, (México: Porrúa, 1995).
- Bosch, Jerildy, “The Process Creation Laboratory 2013-2018”, *Jerildy Bosch. Costume Designer* (2019), <https://www.youtube.com/watch?v=Yj5Pw0POWi4> (2 de mayo de 2021).
- Bredenkamp, Horst, *Teoría del acto icónico*, (España: Akal, 2017).
- Cervantes Saavedra, Miguel, *Numancia*, Ed. Robert Marrast (España: Cátedra Editorial, 2017)
- Clüver, Claus, “Intermediality and Interarts Studies”, *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, (Intermedial Studies Press, 2007), https://lucris.lub.lu.se/ws/files/7694317/changing_borders_e_bok_.pdf#page=21 (11 de abril de 2020).
- Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, (Argentina: Ediciones Manantial, 2017).
- Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, (Madrid: Abada Editores, 2018).
- Diéguez, Ileana, *Cuerpos sin duelo. Iconografía y teatralidades del dolor*, (Argentina: Ediciones documenta, 2013).
- Fletcher, Angus, *Alegoría: Teoría de un modo simbólico*, (España: Akal, 2002).
- Florescano, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, (México: Taurus, 2005).
- García, Ignacio, *Numancia*, (Ciudad de México: Versión de Trabajo de la Compañía Nacional de Teatro, 2016).

- García, Ignacio, “Conseguir la victoria en la derrota”. Texto para programa de mano del archivo personal del dramaturgo. Compartido por correo electrónico (2015).
- Lizalde, Eduardo, *Nueva memoria del tigre. Poesía (1949-2000)*, (México: FCE, 2005).
- López de Ayala, Ignacio, *Numancia destruida*, Edición de Russell P. Sebold, (Madrid: Cátedra, 2005).
- Maestro, Jesús G., “Cervantes y la Numancia: la secularización de la tragedia”, *Jesús G. Maestro* (2014), <https://www.youtube.com/watch?v=Yj5Pw0P0Wi4> (10 septiembre de 2020).
- Marrast, Robert, “Introducción al Cerco de Numancia de Cervantes”, *El cerco de Numancia*, (España: Editorial Cátedra, 2017).
- Pacheco, José Emilio, “Introducción”, *El cerco de Numancia*, (México: Siglo Veintiuno Editores, 2011).
- Pacheco, Cristina, “Los cardencheros de Saporiz”, *Conversando con Cristina Pacheco*, (Canal 11, 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=AH5fTBGOOC&t=1579s> (10 de abril de 2021).
- Pacheco, Cristina, “Coro acardenchado”, *Conversando con Cristina Pacheco*, (Canal 11, 2019), <https://www.youtube.com/watch?v=0BEacRJNOMg> (12 de abril de 2021).
- Saxe-Meiningen, George II, “Composición visual en movimiento”, *Principios de Dirección escénica*, Selección y Notas de Edgar Ceballos, (México: Escenología, 2013).
- Schmitz, Hermann, *New Phenomenology. A Brief Introduction*, (Milán: Mimesis International, 2019).
- Schmitz, Hermann, Owen R, Salby, J., “Emotions outside the box –the new phenomenology of feeling and corporeality”, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, (versión para el editor, 2011), 10, 2. 241-259.
- Sebold, Russell P., “Introducción a *Numancia destruida*”, *Numancia destruida*, Ignacio López de Ayala, (Madrid: Ediciones Cátedra, 2005).
- Tuñón, Julia, “Cuerpos femeninos, cuerpos de patria. Los íconos de nación en México: apuntes para un debate”, *Revista Historias*, no. 65., (Sept-dic, 2006), <https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias65ensayos2.pdf> (7 de abril de 2021).
- Ureña, Juan Felipe, “El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia”, *Universidad del Rosario, Colombia*, (CRAI, Centro de Recursos y Aprendizaje para la Investigación, 2017), <https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/11828/EI%20MONTAJE%20EN%20ABY%20WARBURG%20Y%20WALTER%20BENJAMIN.%20UN%20ME%CC%81TODO%20ALTERNATIVO%20PARA%20LA%20REPRESENTACION%CC%81N%20DE%20LA%20VIOLENCIA%20%20%20%20%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (10 de septiembre de 2019).
- Vargas, Silvana Mariela, “La vida después de la vida. El concepto de ‘Nachleben’ en Benjamin y Warburg”, *Thémata. Revista de Filosofía*, no.49, (enero-junio, 2014).

Vogelin, Salomé, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, (USA: The Continuum International Publishing Group Inc., 2010).

VV.AA., *Atlas Walter Benjamin. Constelaciones*, (España: Consorcio de Círculo de Bellas Artes/ Gobierno de España, 2014).

Warburg, Aby, “Durero y la Antigüedad italiana”, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento*, Traducción de Felipe Pereda y Elena Sánchez Vigil, (Madrid: Alianza, 2005).

Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Dir. Joan Sureda, (Madrid: Akal, 2010).

V. Directorio de Imágenes:

F1. Autor desconocido, “Alegoría de España en una moneda de 100 pesetas”, *Las patrias femeninas II*. (Vavel, 2018), <https://vavel.media/es/2018/02/06/historia/872887-las-patrias-femeninas-ii.html> (25 de marzo de 2020).

F2. Grasset de Saint-Sauveur, Jacques, “Alegoría de America”, 1796 (*Travelling encyclopaedia*) http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372010000200007 (24 de julio de 2019).

F3. Autor desconocido, “Column of Antoninus Pius”, (*Alchetron*, 2018), <https://alchetron.com/Column-of-Antoninus-Pius> (18 de octubre de 2020).

F4. Fotograma del video de registro (00:23:52).

F5. Fernández Hernández, Jesica, *Sin título*, (2017). *Angular 11*. <https://www.google.com.mx/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fangular11-18mexico.com.mx%2F2017%2F12%2F10%2Fnumancia-inicia-nueva-temporada-en-el-teatro-del-bosque%2F&psig=AOvVaw1IojBky2Ycirkwdsr3SMC&ust=1588564076230000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCKDa38DklukCFQAAAAAdAAAAABAD>, (30 de abril de 2020).

F6. Fernández Hernández, Jélica, *Sin título*, 2017 (*Angular 11*) <https://www.google.com.mx/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fangular11-18mexico.com.mx%2F2017%2F12%2F10%2Fnumancia-inicia-nueva-temporada-en-el-teatro-del-bosque%2F&psig=AOvVaw1IojBky2Ycirkwdsr3SMC&ust=1588564076230000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCKDa38DklukCFQAAAAAdAAAAABAD> (30 de abril de 2020).

F7, F8 y F9. “Perspectivas del Teatro Julio Castillo”, *Ficha técnica del Teatro Julio Castillo*. (Centro Cultural del Bosque, 2016), <http://teatrojulcast.blogspot.com/2016/05/ficha-tecnica-teatro-julio-castillo.html> (30 de abril de 2020).

F10. Fotograma del video de registro (00:53:36min.).

F11. Carreón, Sergio, *Sin título*, 2016 (Archivo fotográfico de la Compañía Nacional de Teatro).

F12. Urbina, Karina, *Sin título*, 2016 (Gto. Viaja!, 2016) [La Compañía Nacional de Teatro estrena “Numancia” en el Cervantino | gtoviaja | Revista de Cultura y Turismo de Guanajuato](http://gtoviaja.com/2016/04/19/numancia-en-el-cervantino) > (19 de abril de 2020)

F13. Fotograma del video de registro (01:45:48).

F14. Ryan, Ernesto, *Sin título*, 2018 (Archivo personal de actores de la Compañía Nacional de Teatro).

F15. Ryan, Ernesto, *Sin título*, 2018 (Archivo personal de actores de la Compañía Nacional de Teatro).

F16. Fotograma del video de registro (00:48:09min.).

F17. Fotograma del video de registro (00:55:39min.).

F18. Fotograma del video de registro (00:56:57min.).

F29. Fotograma del video de registro (01:30:38).

F20. Fotograma del video de registro (01:40:10).

VI. **Audios y videos de la *Numancia* de Juan Carillo:**

Audio 1. Compañía Nacional de Teatro, “Numancia clip”, *Youtube*, (Compañía Nacional de Teatro, 2017) <https://www.youtube.com/watch?v=28cVeC1Tw-g&t=53s> (30 de abril de 2020).

Video 1. Autor desconocido, “Ensayo de la obra Numancia”, *Youtube* (Medios Audio Visuales, 2016) https://www.youtube.com/watch?v=0UH8_F7tmg0&t=545s (30 de abril de 2020).

Video 2, o video de registro. Compañía Nacional de Teatro, “Numancia” (Archivo de la Compañía Nacional de Teatro, 2016).

VII. ANEXO

| | |
|---|--|
| <p>Algunos textos que acompañan a las escenas de violencia en <i>La Numancia</i> de Juan Carrillo y que dilatan la expresión del lamento, de la tensión anímico-existencial agónica de Numancia, o exponen de forma explícita la violencia sufrida por los numantinos:</p> | |
| <p>Ejecución de un soldado romano en la Jornada Primera, Escena Primera (La misión del general Escipión: la pax romana).</p> | <p>En este caso el texto se limita a las amenazas que recibe el ejército romano y la ejecución del soldado resulta mucho más ilustrativa del carácter violento de Escipión que sus palabras. <i>(cfr. Carrillo, Numancia, min. 10:26-10:57; cfr. García, Numancia, 6.)</i></p> |
| <p>Jornada Segunda, Interludio 2 (Tortura desmiembra y cercena cuerpos).</p> | <p>TORTURA: Ora corto por medio, ora barreno de parte aparte los airados pechos; por los muslos y manos los cerceno, otros miembro por miembro caen deshechos: con duros golpes todo el bosque atrueno desmembrando los cuerpos contrahechos, pues perdieron algunos de impacientes los brazos, y las manos y los dientes. <i>(Carrillo, Numancia; García, Numancia, 18.)</i></p> |
| <p>Ejecución y antropofagia de dos soldados romanos.</p> | <p>TEÓGENES: En medio de la plaza se haga un fuego, en cuya ardiente llama licenciosa nuestras riquezas todas se echen luego, desde la pobre a la más rica cosa. <i>Cae alguna de las mujeres desmayada del hambre y del agotamiento por la situación.</i> Y como el hambre roe nuestros huesos, hagan descuartizar luego a la hora esos tristes romanos que están presos, será nuestra comida celebrada por Numancia, cruel, necesitada. <i>(Carrillo, Numancia, min. 43:24-44:28; García, Numancia, 26.)</i></p> |
| <p>Muerte de los hijos de una numantina en la Jornada Tercera, Escena Décima (Una madre camina con dos hijos famélicos).</p> | <p>MADRE: ¿Qué mamas, triste criatura? ¿No sientes que a mi despecho sacas ya del flaco pecho, por pecho, la sangre pura? Lleva la carne a pedazos y procura de hartarte, que no pueden ya llevarte</p> |

| | |
|---|---|
| | <p>mis flacos, cansados brazos. ¡Oh hambre terrible y fuerte, cómo me acabas la vida! ¡Oh guerra, solo venida para causarme la muerte!</p> <p>(Carrillo, <i>Numancia</i>, min. 1:16:31-1:17:17; García, <i>Numancia</i>, 31.)</p> |
| <p>Jornada Cuarta, Escena Primera. Ejecución de Leonicio.</p> | <p>Al igual que en la primera escena que tiene lugar en el campamento romano, en este caso la acción de la ejecución de Leonicio tiene mucha más relevancia y es más violento que el texto de la escena.</p> <p>(Carrillo, <i>Numancia</i>, 1:20:25-1:23:50; <i>cfr.</i> García, <i>Numancia</i>, 33.)</p> |
| <p>Guerra, Hambre, Enfermedad y Muerte en la Jornada Cuarta, Escena Quinta (Las cuatro hijas del Apocalipsis).</p> | <p>MUERTE: Muertos, incendios, iras son sus paces; en el morir han puesto su contento, y por quitar el triunfo a los romanos, ellos mismos se matan con sus manos.</p> <p>HAMBRE: Vuelvan los ojos y verán ardiendo de la ciudad los encambrados techos; oigan la voz y lamentable estruendo de bellas damas a quien, ya deshechos los tiernos miembros de ceniza y fuego, no valen padre, amigo, amor ni ruego.</p> <p>MUERTE: El pecho de la amada y nueva esposa traspasa del esposo el hierro agudo; contra la madre, ¡nunca vista cosa!, se muestra el hijo de piedad desnudo, y contra el hijo el padre, con rabiosa clemencia levantado el brazo crudo, rompe aquellas entrañas que ha engendrado, quedando satisfecho y lastimado.</p> <p>(Carrillo, <i>Numancia</i>, min. 1:35:08-1:36:27; García, <i>Numancia</i>, 37-38.)</p> |
| <p>Sucesión muerte de Marandro, muerte de la hermana de Lira, Teógenes asesina a su hija, muerte de Teógenes, etc. Entre la Jornada Cuarta Escena Segunda (Marandro llega moribundo a dar el pan a</p> | <p>LIRA: Fortuna, ¿por qué me aquejas con un daño y otro junto, y por qué en un solo punto huérfana y viuda me dejas? ¡Oh dura escuadra romana cómo me tiene tu espada de dos muertos rodeada: uno esposo y otra hermana!</p> |

| | |
|--|--|
| <p>Lira) y la Escena Secta (Téogenes decide morir).</p> | <p>En el modo de morir a entrambos he de imitar, porque el yerro ha de acabar, y el hambre, mi vivir.</p> <p>(Carrillo, <i>Numancia</i>, min. 1:30:12-1:30:58; García, <i>Numancia</i>, 36.)</p> <p>TEÓGENES: (...)</p> <p>Terrible es el dolor, y el hado pudo que yo sea de tu vida cruel verdugo. No quedarás, ¡oh hija de mi alma!, esclava, ni el romano poderío llevará de tu honor triunfo o palma. El destino inclemente, injusto y frío nos ofrece y nos muestra y nos advierte que solo está en las manos de la muerte. Mi espada acabará esta agonía, y hará que sus intentos salgan vanos, pues, por más que codicia les atiza, triunfarán de Numancia hecha ceniza. Yo esclavo no seré, ni prisionera, será mi propia hija.</p> <p>(Carrillo, <i>Numancia</i>, min. 1:37:55-1:38:32; García, <i>Numancia</i>, 38-39.)</p> |
| <p>Jornada Cuarta, Escena Décima (La niña Variata acusa a los romanos y se suicida).</p> | <p>VARIATA: Todo el furor de cuantos ya son muertos en este pueblo, en polvo reducido: sus iras, sus rencores descubiertos, habitan en mi pecho embravecido. Yo heredé de Numancia todo el brío; ¡vean: si piensas vencerme, es desvarío! (...)</p> <p>Tengan, romanos; sosieguen el brío, y no se cansen asaltando el muro. Pero muéstrese ya el intento mío; y si ha sido el amor perfecto y puro que yo tuve a mi patria tan querida, asegúrelo luego esta caída.</p> <p>(Carrillo, <i>Numancia</i>, min. 1:52:28-1:53:45; García, <i>Numancia</i>, 43.)</p> |

| | |
|---|---|
| <p>Agonía de Numancia (primera aparición) en la Jornada Primera, Interludio Primero (Numancia se enfrenta a su destino).</p> | <p>NUMANCIA: Así, están cerrados, sepultados los tristes numantinos en sus muros; ni ellos pueden salir, ni ser entrados, y están de los asaltos bien seguros; pero, en solo mirar que están privados de ejercitar sus fuertes brazos furos, la guerra pediré, o la muerta a voces, con horribles acentos y feroces.</p> <p>(Carrillo, <i>Numancia</i>, 27:16-28:18; García, <i>Numancia</i>, 12.)</p> |
|---|---|