



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

Adaptación de *La Numancia* de Miguel de Cervantes Saavedra

Informe Académico por Actividad Profesional
que para obtener el título de
Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

Joanna Montserrat Ruvalcaba Rodríguez

Asesor:

Lic. Fernando Martínez Monroy

México, D. F., 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer profundamente a todas esas personas que han estado a mi lado hasta ahora y que me apoyaron para llegar exitosamente a este punto. Quiero agradecer a toda mi familia por el cariño con que me cuida y enseña.

Gracias a mis padres, por su incondicional amor; a mi hermano, por su comprensión; a mi hermana, por su afectuoso apoyo; a mis abuelos, por su paciencia; a mi madrina, por su entusiasmo y ayuda; a mi abuelita Lili, por escucharme siempre; a mi amiga Jimena, por su incomparable amistad; a mi amigo, cómplice y amado Daniel, por no perder nunca su fe en mí; y a todos los profesores que me dieron clase y me llevaron a entender y amar el arte. Gracias especiales a la familia Cervantes Filoteo por su apoyo y su cariño.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. NUMANCIA	
1.1. Miguel de Cervantes Saavedra	7
1.2. Numancia, Soria, España	8
1.3. La obra	10
1.4. Argumento	12
1.5. Estructura	16
2. ANÁLISIS	
2.1. Aristóteles	22
2.2. Poética de Cervantes	24
2.3. Género	26
2.4. Personajes	37
2.5. Lenguaje	42
2.6. Otras “Numancias”	44
3. ADAPTACIÓN	
3.1. Qué es adaptar	47
3.2. Linda Hutcheon	48
3.3. Eliécer Cantillo	54
3.4. Adaptación dentro del género	56
3.5. La libertad artística, la legislación, el plagio	58
3.6. Los clásicos	60
4. PROCESO DE ADAPTACIÓN	
4.1. Dónde nace el proyecto	62
4.2. Concepto de dirección	63
4.3. Condiciones iniciales	66
4.4. Propuesta y contrapropuesta	68
4.5. Decisiones	69
4.6. Los tratamientos	71
4.7. Funciones	74
CONCLUSIONES	75
APÉNDICE	76
BIBLIOGRAFÍA	115

INTRODUCCIÓN

La adaptación es una realidad laboral para los dramaturgos. Los directores parten constantemente de una obra en la cual encuentran su propio discurso. De ahí su necesidad de montar ese texto en específico. Pero casi nunca pueden llevarlo a la escena tal cual está, ya sea por una distancia lingüística, espacial o temporal (entre otros factores). Es entonces cuando buscan a un dramaturgo con quien compartir y diseñar ese discurso con base en la versión original. De ahí la importancia de no matarlo en la cirugía. Surge entonces la gran pregunta: ¿Cómo adaptar un clásico sin matarlo?

Mi compañera de generación, Aurora Gómez Meza, directora y productora teatral, me llamó una tarde justo para trabajar una obra antigua: *La Numancia* del dramaturgo español Miguel de Cervantes Saavedra. La obra fue escrita a finales del siglo XVI, basada en una leyenda del pueblo celtíbero llamado Numancia.

Reescribir una obra es complicado porque por un lado, siempre se tiene presente la original y por otro, la nueva debe ser autónoma y no depender de que la gente conozca la versión anterior o aquella en la que está basada. Pensemos, por ejemplo, en *Romeo y Julieta*, una tragedia escrita por el dramaturgo William Shakespeare, basada en los versos de Arthur Brooke que, a su vez es una adaptación de la versión de Matteo Bandello (Hutcheon, 2006: 177). Sin embargo, la pieza de Shakespeare es tan sólida que podemos disfrutarla aun sin conocer las otras versiones.

Si, además, hablamos de un clásico, adaptar suele ser un problema, ya que estas obras son llamadas así debido a su perfección técnica y a que funcionan perfectamente en escena sin necesidad de cambios. Así, decidir que se le harán modificaciones a un texto clásico significa comprometerse a que volverá a quedar perfecto. Es un trato tácito con el público.

Por otra parte, hay que distinguir que, en este caso, el proceso de adaptación era indispensable para poder llevar a cabo el montaje con éxito. ¿Por qué? Miguel de Cervantes Saavedra es un autor clásico debido principalmente a su novela *El hidalgo Don Quijote de la Mancha* y a sus fabulosos entremeses. Sin embargo, su tragedia *La Numancia*, no lo es, ya que no es perfecta a nivel técnico y tiene algunos problemas de ritmo que resolver para ser llevada a la escena.

En el primer capítulo veremos rápidamente quién fue Cervantes, qué fue Numancia y qué fue *La Numancia* de Cervantes, además de una breve sinopsis para entender a grandes rasgos el argumento de la obra.

En el segundo capítulo analizaremos, elemento por elemento, *La Numancia* de Cervantes para explicar lo arriba expuesto. Revisaremos lo que decía Aristóteles sobre el arte teatral, dado que dicen que Cervantes seguía su doctrina, pero lo contrastaremos con lo que él mismo dejó escrito en algunas de sus obras. Analizaremos la estructura y género dramático; pasando por los personajes y terminando por el lenguaje. Por último, veremos el trabajo que hizo cincuenta años después Fernando de Rojas Zorrilla quien, se presume, se basó en *La Numancia* de Cervantes para escribir *Numancia Cercada* y *Numancia Destruída*.

En el tercer capítulo profundizaremos en el tema de la adaptación como proceso y como producto. Qué es y qué no, según algunos teóricos. Esto, con el fin de entender mejor el proyecto que llevamos a cabo en la compañía.

Finalmente, en el cuarto capítulo, explicaré las etapas y los elementos determinantes, así como los diferentes problemas con los que nos enfrentamos durante su desarrollo.

Para la definición, recurriré a la teoría de Linda Hutcheon, en su libro *A Theory of Adaptation*. En él, ella habla de la adaptación como un producto y como un proceso, de manera que explica factores esenciales a considerar como la cultura, el público y las expectativas de este. Pero también lo que es esencial y lo que no.

También habla de los diferentes niveles de intertextualidad, desde rescatar el tema, hasta reproducir prácticamente la misma obra, pero *ajustada* a las condiciones de su nueva presentación.

Este es un tema sumamente delicado, ya que la línea divisoria entre la adaptación y el plagio puede llegar a ser sumamente borrosa, especialmente con obras más contemporáneas.

Ahora bien, *La Numancia* no es una obra contemporánea, sino una muy antigua que pertenece a otra época, otra cultura y a otro público, por lo que el lenguaje escénico es también distinto y lejano.

De alguna manera, las adaptaciones de obras clásicas se han convertido también en un tema aparte. Éstas se hacen para gente que está aprendiendo el idioma, para que los jóvenes se acerquen más fácilmente a estas obras, o con fines artísticos, políticos y sociales. Por esto, veremos la misma obra escrita por distintos autores.

Pero lo más importante es conocer la obra en sí y las bases sobre las cuales fue construida. Es por esto, que resulta de suma importancia analizar la estructura y el estilo de la obra con nuestras teorías modernas, además de usar aquéllas en que se basó el

autor. Para esto, utilizaré el libro de análisis dramático de Claudia Cecilia Alatorre (*Análisis del drama*), la *Poética* de Aristóteles y el análisis de Jesús González Maestro sobre la poética de Cervantes y *La Numancia (La escena imaginaria)*.

De esta manera, nos acercaremos no solo al teatro de Cervantes, sino concretamente a *La Numancia*. Debemos analizar a profundidad su estructura dramática, su tema principal, su estilo, y su teatralidad.

Todo esto es de suma importancia para poder conectar con los formatos y narrativas escénicas actuales. Estas nuevas formas escénicas para contar historias se ven fuertemente influidas por el cine, la música y todo el arte, divertimento y espectáculo actuales.

Lo más importante aquí es que no quiero contraponer a estos teóricos para desbaratar la obra, sino apoyarme en sus teorías para encontrar los puntos de conexión entre todos, de manera que se conviertan en herramientas para entender el proceso que se llevó a cabo en la adaptación de *La Numancia*.

CAPÍTULO 1. LA NUMANCIA.

1.1 Miguel de Cervantes Saavedra

Miguel de Cervantes Saavedra fue un escritor español reconocido a nivel mundial por su novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, escrita en 1605. En esta novela él nos cuenta las aventuras de un noblecillo que vivía “*en un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme*” (Cervantes 2004 T I; 29). A este hidalgo le viene la locura de leer incansablemente libros de caballería donde valientes guerreros se enfrentan a hechiceros y dragones con tal de defender la Justicia, proteger a los débiles y rescatar damiselas en peligro. De ahí nace su locura más famosa: convertirse él mismo en un caballero andante. Para cuando Cervantes escribe la novela, hace ya mucho tiempo que no existen esos guerreros, por lo que la historia resulta muy cómica. Durante sus aventuras, Don Quijote pasa por varios pueblos españoles y Cervantes los retrata a la perfección, especialmente en su forma de hablar.

Sin embargo, como una gran ironía de la vida, Cervantes no aspiraba a convertirse en el novelista más famoso, aclamado y admirado del mundo, sino en el mayor poeta que pudiera conocer la Historia. Sí, se dice que los poemas escritos a Dulcinea son de los más bellos conocidos de la época, pero en los tiempos de Cervantes (S. XVI), en España, el mejor teatro se escribía en verso. Así, cuando un escritor se consagraba en el teatro, se convertía en El Poeta.

Cervantes nos cuenta en su prólogo de los *Entremeses* que llegó a ver obras del gran Lope de Rueda y admiraba profundamente a los grandes dramaturgos-poetas contemporáneos a él. Incluso escribió algunas obras de teatro que, según sus propias palabras, no recibieron “*pepinos ni otra cosa arrojada*” (Cervantes 1615: fol IIIv). Presentó muchas, entre ellas: *Los tratos de Argel*, *La batalla naval* y *La destrucción de Numancia* (Cervantes, 1615: fol IIIv).

Sin embargo, vino la guerra y con ella, muchos cambios en su vida. Cuando volvió, otro dramaturgo ya se había consagrado como poeta en los teatros españoles: “*el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega*”. (Cervantes, 1615: fol IIIv).

Para cuando Cervantes quiso volver a los escenarios, él mismo nos cuenta que ya no fue recibido con el mismo entusiasmo, pues aunque los editores sabían de sus obras, nadie se las pedía (Cervantes 1615: fol IVr).

¿Por qué un autor consagrado como Cervantes -a quien cualquier escolar de Occidente puede reconocer con todo y el título de su obra principal- desearía la fama del mejor dramaturgo de España? Porque aunque ahora la novela está muy valorada, el verdadero *boom* en la época de Cervantes era el teatro. Lope de Vega disfrutaba de la popularidad de la que ahora disfrutaban algunos artistas de cine. Claro, debido a la falta de globalización, la fama no solía llegar a China con tanta facilidad, pero creo que la comparación sirve para entender las aspiraciones de Cervantes. Claro que supo de su propia fama como novelista, pero él quería triunfar en los escenarios. Incluso Don Quijote admira a los actores y a todos aquellos que trabajan en *la comedia*, como solía decirse (Cervantes, 2004 T II: 556). Quién le diría que siglos después formaría parte de los autores más estudiados y admirados en el mundo por su novela.

Tiempo después publicó sus famosos *Entremeses*. Estas obras cortas son famosas entre los estudiantes de teatro por dos razones. La primera, porque están muy bien escritas. La segunda, son muy útiles para quienes empiezan, pues nadie comienza montando obras largas, sino cortas y fáciles de entender.

Incluso hay un Festival Internacional de Teatro Cervantino (iniciado por el maestro Enrique Ruelas en una de las calles de Guanajuato, justamente, con los *Entremeses* de Cervantes), donde acuden artistas de todo el mundo. Hay obras de teatro en las calles y talleres de arte. Es un festival realmente famoso y esperado por la gente.

Sin embargo, nunca se consagró como poeta en los teatros de Madrid, si bien representó algunas obras suyas en ellos. Las primeras dos que mencioné arriba no las estudiaremos aquí, sino la tercera, *La Numancia*, pues es ésta justamente la obra que adapté para su montaje en México.

1.2 Numancia, Soria, España

Debido a la fuerte influencia de la leyenda creada por los romanos y alimentada a lo largo de los siglos por múltiples autores, es importante ver aquello que consta en las crónicas aceptadas por la Historia como hechos verídicos. Así, haré un breve resumen basado en las publicaciones del gobierno español en la página oficial de internet¹.

La Numancia es un pueblo celtíbero que fue cercado por los romanos en el siglo II a. C. (133 a.C.). Se encuentra sobre el Cerro de la Muela, en Garray, a siete kilómetros de

¹ <<http://www.numanciasoria.es>> Consulta: 19 de noviembre de 2014.

la actual ciudad de Soria, España. Dada la leyenda iniciada por los mismos romanos se convirtió en símbolo del valor y orgullo hispanos.

Cuando el Imperio Romano quiso extender sus dominios hacia lo que ahora es España, se encontró con varios pueblos autóctonos, mezcla de iberos y de celtas. Desde el principio, Numancia se defendió con fiereza de los romanos, deteniendo en seco la guerra durante diez años. Los dirigentes romanos iban y venían, pero nadie podía con los celtíberos. Hubo una mítica batalla, muy al principio de la guerra, en que llegaron los romanos a intimidar a la ciudad de Segeda, cuando los numantinos se unieron a la batalla y mataron a seis mil romanos. Se dice que fue en el día consagrado a Vulcano y que ningún general romano volvió a luchar en ese día, ahora maldito.

A veces lograban acuerdos que traicionaban los romanos y a veces los celtíberos proponían un trato tan solo para ganar tiempo y volver a acometer contra los romanos. Sin embargo, con el tiempo, los romanos fueron conquistando a todos esos pueblos y obligándolos a pagar tributo y a prestar servicio militar. Se dice que fueron las "Guerras Celtibéricas", pero la verdad es que fue una larga guerra contra Numancia.

Roma era un imperio poderoso a cuyo ejército nadie se oponía... excepto los numantinos. Numancia era el último pueblo libre y duró veinte años y once meses en guerra contra el ejército más poderoso de la época. Los romanos estaban hartos de las pérdidas en esa eterna lucha. Al final, 60,000 romanos seguían sin poder vencer a 6,000 numantinos (de los cuales 4,000 peleaban en la guerra y los otros 2,000 estaban conformados por mujeres y niños). En otra de las batallas, esta vez directamente contra Numancia, los romanos llevaron elefantes para atacar la ciudad, pero los numantinos lograron golpear a uno con una piedra en la cabeza y este, enloquecido, atropelló a cuanto humano se le puso enfrente, incluidos los romanos. Los demás elefantes también enloquecieron y todos juntos aplastaron al ejército romano.

Roma envió a un último general llamado Cornelio Escipión Emiliano, quien acababa de salir victorioso de Cartago y jamás había sido vencido en batallas anteriores. Él mandó construir un cerco alrededor de Numancia con siete campamentos comunicados por pasillos de más de cuatro metros de profundidad y vigas con picos en el río Duero. De esta forma, asfixió a Numancia, pues ya no tenía comida ni manera de conseguirla. El cerco duró once meses tras los cuales, pocos habitantes quedaban con vida y menos aún que pudieran pelear. Escipión los retó a luchar en el campo de batalla, pero por primera vez los numantinos se sabían perdidos de antemano. La mayoría destruyó sus posesiones, alhajas y casas. Incendiaron la ciudad y se suicidaron a fin de no ser nunca

esclavos de los romanos. Solo unos pocos se entregaron. Se dice que Escipión llevó a 50 numantinos a Roma como muestra de su conquista y todos los demás fueron vendidos como esclavos.

Numancia quedó en ruinas y fue repartida entre los indígenas que lucharon con el ejército romano para ganar esa guerra. Pero Roma quedó tan impactada por el valor numantino que varios romanos relataron su historia sin disimular su admiración por tan valiente pueblo, creando así la leyenda de La Numancia, el pueblo que se resistió veinte años a la conquista romana y que prefirió un suicidio colectivo a ser esclavo de Roma.

Cicerón llamó a Numancia *Bellum Numantinum*, Terror de la República.

1.3 La obra

Esta obra fue llamada por su autor tanto *La Numancia* como *La destrucción de Numancia* (Pacheco: 20), y ha sido adaptada varias veces, por lo que algunos nombres son mencionados según lo hizo Cervantes, con su nombre histórico o con alguna variante fonética. No he encontrado ningún documento que pueda ser llamado el "original", por lo que la variación en algunos nombres como Escipión/Cipión, Gayo Mario/Cayo Mario o Viriato/Bariato es constante.

Durante la época de los Austrias, cuando reinaba Felipe II (1556-1589) en España, esta historia sirvió para reforzar la idea imperial donde España se muestra superior a todas las demás naciones. Hay que recordar que en ese entonces, España era un gran Imperio que empezaba en los Pirineos y acababa en los Andes, por lo que era necesario unificar tanto lingüística como ideológicamente.

La obra escrita por Cervantes es la más representativa de esta leyenda y ha sido usada por los españoles cada vez que han querido exaltar el valor, el patriotismo o el orgullo hispanos. Se han hecho de ella varias adaptaciones y hay muchas versiones que usan la de Cervantes como base. Ahora la retomamos en México para cuestionar justamente sus ideales.

Por un lado, es claro que Cervantes defiende el punto de vista de los numantinos y quiso resaltar su dignidad y su valor, como españoles o, mejor dicho, antecesores de los españoles. Pero por otro lado, por más que se resistieron contra el poder opresor, no encontraron más que la muerte. Ahí encontramos nosotros no un juicio, sino un punto de reflexión, una pregunta que ha guiado desde la adaptación hasta el montaje: ¿Vale la pena morir por un ideal?

Cervantes no solo exalta el valor español, sino que además, expone su desacuerdo con el plan imperialista de su nación que en ese entonces ha conquistado a los pueblos indígenas de América. Esta postura antiimperialista le pudo costar la vida a su autor y es además una razón por la cual esta obra ha gustado tanto entre humanistas y románticos (Pacheco, 1993: 34-37). Este segundo mensaje pasó desapercibido ante la Inquisición debido a la exaltación a España en la obra. Incluso el río Duero tranquiliza a España diciéndole que, aunque ahora ve morir a sus hijos, serán después dueños del mundo.

“DUERO:

¡Qué envidia, qué temor, España amada,
te tendrán mil naciones extranjeras,
en quien tú reñirás tu aguda espada
y tenderás triunfando tus banderas!
Sírvate esto de alivio en la pesada
ocasión, por quien lloras tan de veras,
pues no puede faltar lo que ordenado
ya tiene de Numancia el duro hado.” (Cervantes 2011: 25)

Otro aspecto interesante es la libertad con que escribe Cervantes. Una libertad que le valió la censura de muchos críticos a lo largo de la historia, pero que le permitió en su momento plasmar con profundidad la complejidad del tema. Presenta tanto la perspectiva de los romanos como la de los numantinos, de manera que el conflicto está presentado de una manera bastante completa. Podemos entender por qué Escipión toma esas decisiones, pero también por qué Numancia toma las suyas. A pesar de que Cervantes está claramente del lado de los españoles, nos muestra la complejidad de la guerra al presentarnos también al enemigo.

Para algunos, la obra es de una belleza incomparable y, por razones desconocidas, ha pasado injustamente inadvertida por la gente; es la verdadera obra maestra no solo de Cervantes, sino de la misma literatura dramática (Pacheco, 1993: 37) Para otros, sin embargo, es una obra que, si bien habla de bellos temas como la libertad y la dignidad de un pueblo, no alcanza la maestría de otros autores de su época ni la contundencia necesaria para ser llamada obra de arte (Pacheco, 1993: 40).

Fue una obra de suma importancia para el movimiento romántico tanto en Alemania como en Francia e Inglaterra debido a su temática y a la fuerza de la escena final, donde la imagen del último día de Numancia simboliza todos los ideales del movimiento. (Pacheco, 1993: 37). Las discusiones han sido largas y numerosas, pues algunos consideran sólo las cuestiones técnicas y otros, sólo el discurso. En otros tiempos, ha sido necesario ocultar la obra y hasta denigrarla con el fin de que su mensaje no llegue a la gente y en otras, ha sido utilizada para enardecer los corazones de los españoles.

Sin embargo, es innegable que la obra tiene una fuerza de impacto tan grande en el público, que ha sido adaptada numerosas veces y en distintos países. Y dije bien, adaptada, pues rara vez se ha llevado íntegra a la escena. Rafael Alberti dice sobre la obra que no hay “ninguna obra clásica más necesitada de retoque que esta de Cervantes, para su posible representación” (Alberti, 1975: 80). Y creo que no solo se refiere a la necesidad de reestructurarla para que funcione en escena, sino también a la necesidad de llevar la obra a los escenarios y que su mensaje llegue a la gente.

Más adelante analizaremos su estructura y sus elementos, así podremos ver realmente en qué consisten sus carencias y en qué, esas virtudes que la han hecho tan necesaria en momentos de conflicto entre pueblos.

1.4 Argumento

1.4.1 Jornada Primera

La obra empieza cuando llega Cipión, general romano invicto y vencedor de Cartago, al campamento romano que tiene sitiada a la ciudad celtíbera de nombre Numancia. Roma está harta de que esa sola ciudad lleve tantos años resistiéndose a su imperio, a sus deseos de conquista y expansión. La guerra ha durado veinte años y ha costado miles de vidas al ejército romano, además de dinero, tiempo, inversión...

Cipión llega con la clara misión de terminar de una vez por todas con esa guerra, pero recibe un ejército cansado y lleno de vicios. Lo primero que hace es regañar a sus soldados y manda quitar todo vicio de los campamentos. Prohíbe la presencia de mercaderes, prostitutas, comediantes y demás distracciones; cambia la comida por un régimen alimenticio estricto; y las camas, por paja; exige que se retomen los

entrenamientos marciales; y que se pulan instrumentos, armas y uniformes. De esta manera, espera levantar al ejército y dar una imagen más temeraria a sus enemigos.

Llega una embajada de Numancia y Cipión los recibe sin preámbulos, por lo que los numantinos lo consideran más sensato e inteligente que a sus predecesores. Le explican lo larga e infructuosa que ha sido la guerra, por lo que le proponen negociar la paz como mejor convenga a ambos bandos. Sin embargo, Cipión quiere una victoria sin condiciones, por lo que los incita a seguir luchando en el campo de batalla.

Cipión sabe de las batallas perdidas por los romanos debido a la fuerza e ímpetu de los numantinos, por lo que decide cercar la ciudad para debilitarlos por medio del hambre y así, cuando se enfrenten en el campo de batalla, la victoria será segura para Roma. Manda rodear la ciudad con siete campamentos comunicados entre sí por altas bardas y profundas fosas de manera que ni puedan salir los numantinos ni entrar los pocos aliados que les quedan. Así empieza el cerco de Numancia.

Salen a escena dos alegorías: España y el río Duero. España se lamenta por Numancia; nos cuenta sobre el cerco que los romanos han construido alrededor de la ciudad y le pide al río Duero que los proteja. El río nada puede hacer por ellos, pero consuela a España contándole de su futura gloria en que España será un imperio, por lo que el sacrificio de Numancia no será en vano.

1.4.2 Jornada Segunda

En Numancia, vemos a los principales discutiendo diversas soluciones al cerco y a la guerra. Discuten sobre el nuevo general de los romanos y la situación desesperada en que podría caer Numancia si no logran conseguir comida.

En la siguiente escena, Morandro le cuenta a su amigo Leoncio de sus penas de amor. Leoncio le recrimina la debilidad que está mostrando por ese enamoramiento y le asegura que él jamás caerá en lo mismo. Pero Morandro es un excelente soldado y afirma no haber descuidado nunca sus obligaciones en la guerra por culpa del amor que le profesa a Lira, de quien lleva varios años enamorado sin poder casarse debido a lo interminable de la guerra contra Roma.

Luego vemos a dos sacerdotes haciendo un ritual donde preguntan a los espíritus del subsuelo el destino de Numancia. Tanto el humo como el trueno y el águila en el cielo les muestran fatales augurios. Un demonio se lleva a la víctima ofrecida en sacrificio y tira al suelo cuanto había de ofrenda (incienso, agua, leña, vino). Los sacerdotes se van, pero

Leoncio y Morandro ven venir a Marquino, el adivino, así que observan lo que hace y lo siguen. Morandro se asusta con los malos agüeros, pero Leoncio le asegura que son solo trucos de magia para espantar a la gente. Marquino va con Milvio a buscar a un muerto para resucitarlo y preguntarle sobre el futuro de Numancia. Milvio le asegura que murió de hambre, por lo que el cuerpo está completo. El cuerpo muerto regresa un momento a la vida y les cuenta el fatal destino que espera a Numancia. Marquino se suicida tirándose al mismo abismo del que surgió el muerto. Morandro y Leoncio observan todo desde lejos y deciden avisar a los demás.

1.4.3 Jornada Tercera

Cipión presume de su astucia acorralando al enemigo antes de sacrificar más sangre en la batalla. Corabino llega ante Cipión y le propone una *singular batalla* donde peleen sus campeones, cada uno representando a su pueblo, de manera que quien gane esa batalla gana la guerra en nombre de todo su ejército. De este modo, terminarán de una vez por todas con la guerra de una manera digna y sin derramar más sangre. Sin embargo, Cipión rechaza la propuesta, pues quiere vencerlos a su manera y volver victorioso a Roma. Quiere ganar por sus propios méritos. Además argumenta que la guerra ya ha sido demasiado larga como para ganarla de esa manera.

En Numancia, Teógenes ordena salir a morir en batalla, pero Corabino lo previene de que las mujeres puedan detenerlos como ya lo hicieron antes. Y no se equivoca, pues las mujeres se acercan y expresan su miedo a ser abandonadas en la ciudad y vivir como esclavas de los romanos. Piden morir a manos de sus maridos.

Luego de discutirlo un poco, Teógenes accede a la petición de las mujeres. Ordena destruir todo cuanto pueda ser de valor para los romanos y cocinar a los prisioneros de guerra para alimentar a los que aún quedan en pie. Una vez destruida la ciudad y todo cuanto pudiera ser de valor para los romanos, los que quedasen vivos destruirían el cerco romano y morirían en batalla.

Aparte, Morando habla con Lira del amor que siente por ella y le pide que le permita apreciar su belleza una última vez antes de morir, pero ella está demasiado débil. Mucha gente está muriendo de hambre en la ciudad. Su madre y su hermano ya han muerto de hambre. Morandro decide entrar al campamento romano para robar pan. Lira trata de disuadirlo, pero no lo logra.

Leoncio lo escucha y decide acompañarlo, pues es su amigo. Aunque Morandro no quiere llevarlo al peligro que implica robar en el campamento enemigo, Leoncio insiste y lo acompaña. Dos numantinos entran a escena, muriendo de hambre y entra también una mujer con un niño y un bebé en sus brazos. Ya no tiene leche en sus pechos, ni pan para darle a su niño. Llevan su ropa para quemarla en la plaza.

1.4.4 Jornada Cuarta

Llaman a alarma en el campamento romano. Quinto Fabio le explica a Cipión que dos numantinos entraron al campamento, matando a cuanto romano se interpusiera en su camino. Hay varios heridos y seis muertos. Un numantino escapó pero al otro lo alcanzaron a matar. Parece que entraron sólo para robar pan, pues mueren de hambre, pero aún débiles por la inanición lograron entrar, matar a varios soldados y robar el pan. Cipión se asombra de la bravura de los numantinos y refuerza su decisión de debilitarlos antes de combatirlos.

Morandro descubre que Leoncio se ha quedado atrás. Trae en su brazo una canastilla blanca con un pan ensangrentado. Se lamenta por su amigo y corre a buscar a Lira.

Morandro encuentra a Lira y le entrega el pan, manchado de su propia sangre. Muere en los brazos de Lira y esta no puede comer el pan que tiene la sangre de su amado. Llega el hermano de Lira y muere junto a ella. Lira no logra darse muerte, pero un soldado entra persiguiendo a una mujer. Ésta no quiere morir y huye. Lira le pide que la mate también a ella pero él la considera demasiado bella, así que el honor debe tenerlo su padre o su esposo, pero ella le cuenta que ya está sola. Le pide que le ayude para darle un funeral a su hermano y a su esposo, Morandro. Él carga a Morandro y ella lleva el cuerpo de su hermano. Después el soldado la matará.

Entran la Guerra, la Enfermedad y la Muerte y hablan del triste destino de Numancia y del glorioso futuro de España, cuando Roma haya caído y España sea un Imperio.

Teógenes lleva a su mujer y a sus hijos al templo de Diana para matarlos. Viriato y Servio son dos niños casi jóvenes que van huyendo de los soldados que, por mandato oficial, deben acabar con la población numantina. Servio ya está muy débil, por lo que le pide a Viriato que huya sin él. Viriato se esconde en una torre. Teógenes sale con dos espadas ensangrentadas. Como Servio lo ve venir, corre lejos. Teógenes le pide a un

soldado que luche con él como si fuera el enemigo, para así poder morir en batalla. Van a la plaza para poder echar al fuego a quien pierda la pelea.

Cipión ve desde lejos que ya no hay guardias en los muros de Numancia y le empieza a inquietar tanto silencio en la ciudad. Gayo Mario se ofrece a asomarse, protegido por su escudo y su armadura, pero nadie lo ataca, pues ya nadie vive en la ciudad. Yugurta también se asoma y ambos entran para recorrer la ciudad, pues con un solo sobreviviente, puede regresar victorioso a Roma. Cuando vuelven le dicen que solo hay un niño en una torre.

Van a buscarlo y Cipión le ofrece joyas y una buena vida si acepta ir con él, pero Viriato sabe que con él vivo, gana Roma y pierde Numancia. Si eso pasa, la destrucción y el suicidio no habrían valido la pena. Así que le dice que él tiene las llaves de la ciudad pero que no se las entregará. En cambio, se tira de la torre.

Cipión alaba el valor y el honor numantinos, pues no pudieron ser conquistados ni por la fuerza ni por el ingenio. La Fama entra a escena y asegura que ella nunca olvidará las hazañas de Numancia.

1.5 Estructura

Aunque dice Cervantes en su prólogo a los *Entremeses* haber reducido a tres jornadas las obras que eran en un acto, hay que recordar que *La Numancia* es una de sus primeras obras, por lo que la tragedia está escrita aún en cuatro jornadas. En la época de Cervantes no se acostumbraba separar las escenas dentro de cada acto, pero para fines prácticos de la adaptación los dividí de la siguiente manera:

1.5.1 Jornada primera

Personajes:

Cipión	Quinto Fabio
Yugurta	Dos embajadores numantinos
Gayo Mario	España
Soldados romanos	Río Duero

Escena I

- Cipión y Yugurta hablan del estado en que se encuentran las tropas.
- Cipión pide a Gayo Mario que llame a las tropas.
- Cipión regaña y alienta a las tropas.
- Los soldados romanos juran ante Cipión seguir sus reglas y levantar al ejército romano.

Escena II

- Reciben a los dos embajadores de Numancia.
- El primer embajador pide hacer las paces.
- Cipión se niega.
- El segundo embajador se enardece y responde que Numancia resistirá la guerra y vencerá.

Escena III

- Los embajadores se retiran y Quinto Fabio advierte a Cipión sobre la bravura de los españoles.
- Cipión le cuenta a su hermano su plan de ataque a partir del levantamiento de un cerco alrededor de la ciudad sitiada.

Escena IV

- España se lamenta por Numancia y nos cuenta que ya está cercada.
- España le pide al Duero que proteja a Numancia.
- El río Duero no puede ayudarla, pero le cuenta el futuro brillante que espera a España, cuando sea un imperio más grande que Roma.

1.5.2 Jornada Segunda

Personajes:

Teógenes

Leoncio

Corabino

Morandro

Cuatro numantinos

Dos pueblerinos

Marquino

Dos sacerdotes

Un demonio

Cuerpo

Milvio

Escena I

- Los principales de la ciudad numantina buscan una solución y discuten las opciones.
- Marquino promete buscar respuestas.

Escena II

- Morandro le habla a Leoncio de sus penas de amor por Lira.
- Leoncio se niega a creer en el amor y le recrimina por distraerse de la guerra pensando en esas cosas, pero Morandro argumenta que jamás ha descuidado su deber por estar enamorado.

Escena III

- Los sacerdotes empiezan el ritual y solo encuentran malos augurios.
- Un demonio se lleva a la víctima.
- Morandro se asusta, pero Leoncio le asegura que son solo trucos para asustar a la gente.

Escena IV

- Entra Marquino y deciden seguirlo hasta donde hace poco Milvio enterró a un hombre.
- Milvio le asegura a Marquino que el hombre murió de hambre, por lo que el cuerpo está entero.
- Marquino lo invoca y el cuerpo se levanta para revelar el fatal destino de Numancia.
- Marquino se avienta al abismo del que salió el cuerpo muerto.
- Morandro y Leoncio deciden avisar a la gente del pueblo sobre todo lo que vieron en esta escena.

1.5.3 Jornada Tercera

Personajes:

Cipión	Lira
Yugurta	Morandro
Gayo Mario	Leoncio
Quinto Fabio	Dos numantinos
Corabino	Una madre y sus dos hijos
Teógenes	

Escena I

- Escipión presume de su inteligencia al acorralar a Numancia para debilitar a sus guerreros antes de luchar.
- Corabino pide audiencia y propone la *singular batalla*, apostando todo a su mejor campeón.
- Escipión, soberbio, rechaza la propuesta.
- Corabino le grita injurias y se va.

Escena II

- Teógenes ordena salir a morir en batalla.
- Corabino teme que las mujeres los detengan.
- Las mujeres piden ser asesinadas por sus maridos en lugar de ser esclavizadas por los romanos.
- Teógenes ordena destruir todo y cocinar a los presos de guerra (romanos).
- Las mujeres aceptan y todos salen.

Escena III

- Morandro le pide a Lira que le permita apreciar su belleza una última vez antes de morir, pero ve que ella está muy débil.
- Morandro decide robar pan al ejército romano y, aunque Lira trata de detenerlo, él se va.

Escena IV

- Leoncio decide acompañar a Morandro y este no logra disuadirlo, pues son buenos amigos.

Escena V

- Entran dos numantinos moribundos.
- Una mujer camina a la plaza con su bebé y su hijo que ya también está cayéndose de hambre.

1.5.4 Jornada Cuarta

Personajes:

Cipión	Hermano de Lira
Quinto Fabio	Soldado
Yugurta	Mujer
Morandro	Servio
Leoncio	Viriato
Lira	

Escena I

- Escipión y Fabio ven movimiento en el campamento y les informan que se han infiltrado unos numantinos.
- Morandro y Leoncio solo pueden robar un pan.
- Leoncio muere defendiendo a Morandro de las flechas romanas.

Escena II

- Teógenes lleva a su mujer y a sus hijos al templo de Diana para matarlos.
- Servio y Viriato corren, huyendo de los soldados que tienen órdenes de acabar con todos los ciudadanos.
- Servio ya no puede seguir, así que le pide a Viriato que siga sin él. Viriato corre a esconderse en una torre.
- Teógenes sale con dos espadas ensangrentadas en las manos. Servio se asusta al verlo y echa a correr.

- Teógenes le pide a un numantino que pelee con él como si fuera el enemigo para poder morir en batalla. El numantino acepta y ambos van hacia la plaza para quemar el cuerpo del que resulte vencido.

Escena III

- Lira encuentra a Morandro y él le ofrece el pan robado y manchado con su propia sangre.

- Morandro muere y ella no puede comer ese pan con la sangre de su amado.

- Llega el hermano de Lira y muere.

- Lira no logra darse muerte.

- Un soldado numantino persigue a una mujer para matarla.

- Lira le pide que la mate a ella y él acepta ayudarla a darle un funeral a Morandro y a su hermano, y matarla después.

Escena IV

- Cipión se inquieta al no ver movimiento en la ciudad.

- Gayo Mario se ofrece a asomarse por el muro para ver qué sucede y, en lugar de recibir ataques de los guardias, se encuentra con ruinas y cadáveres.

- Yugurta también se asoma y ambos entran a la ciudad en busca de algún sobreviviente para poder llevarlo a Roma y demostrar su victoria, pero no encuentran más que a un niño en lo alto de una torre.

- Cipión ordena ir a buscar a ese niño.

- Cuando llegan cerca de la torre, Cipión le ofrece joyas y una buena, pero Viriato no acepta, pues no quiere darle la victoria.

- Viriato se suicida arrojándose desde la torre y llevando consigo las llaves de la ciudad.

- Cipión admira el valor de Numancia.

- Fama asegura que nunca se olvidará de las hazañas de esta ciudad.

Tal vez parezca repetitivo, pero cuando se analiza y adapta una historia es necesario ir descubriendo capa por capa hasta encontrar su esencia.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS

2.1 Aristóteles

La *Poética* de Aristóteles es un documento en el cual su autor analizó los elementos esenciales del drama y las características que conformaban a una buena obra en su época. Aristóteles escribió este texto hacia el siglo IV a.C. En ese entonces, el teatro era un arte relativamente nuevo y, aunque tanto Kitto (*Greek Tragedy*) como la maestra Luisa Josefina Hernández (*Prólogo a Los calzones de Karl Sterheim*) reconocen a Eurípides como autor de tragedias, tragicomedias, melodramas y obras didácticas, los griegos solo habían distinguido dos géneros dramáticos: la tragedia y la comedia. Es cierto que también había dramas satíricos, pero estaban considerados dentro del género de la comedia. Aún hoy hay quienes piensan que, más allá de las pequeñas diferencias entre géneros dramáticos, se pueden distinguir solo dos grandes y generales: la tragedia y la comedia, según si el tono es grave o cómico. Por supuesto, ha pasado el tiempo y el análisis del drama, así como el drama mismo, han evolucionado; se han diversificado y especializado tanto como han podido, pero lo que escribió Aristóteles en su época, no ha dejado de servirnos como base para lo que vemos hoy en escena.

En la época de Cervantes se hicieron algunas traducciones de la *Poética* de Aristóteles, pero, más bien, parecían ser interpretaciones. En esa época se buscó una poética preceptiva y por lo tanto rígida, que le dijera a los estudiosos cómo debía hacerse el teatro. Esa es una pregunta tan profunda y difícil de contestar como si preguntáramos cómo se debe vivir. A través de los años, muchos teóricos y artistas han tratado de poner en palabras y en reglas aquello indescriptible del verdadero arte. Las palabras jamás han bastado y, mientras más trata de delimitarse el arte, más se sale este de nuestras líneas. Esto ha llevado a algunos teóricos a contraponerse y decir cosas completamente opuestas sobre el arte. Las palabras son un sistema limitado y artificial creado por el hombre; solo el arte es capaz de expresar lo inexpresable. Así, solo el arte por medio de sí mismo sería capaz de describirse a sí mismo, pero sería poco académico y nada científico. La teoría del drama surge del estudio de las grandes obras dramáticas; es un trabajo de auto-reflexión del drama desde el drama.

Aristóteles carecía de una palabra que denominara a todas las artes construidas a partir del lenguaje, ese arte que hoy llamamos literatura. Pero lo percibía y también sabía

que tenía diferentes ramas, o géneros. Así, la literatura se dividió en lírica, dramática y épica. La lírica es el arte de la poesía; en aquel entonces se escribía solo en verso. La dramática cuenta una historia a través de un escenario y personajes. Y la épica narra historias a través solo del lenguaje.

Pero ¿qué distingue realmente al drama de la épica y de la lírica? El drama también utiliza el verso, la retórica, cuenta una historia y hay en él personajes. Pero más característico es el medio: la escenificación. Aristóteles reconocía que el espectáculo no era lo más importante del drama, pero sí la escena, que los actores encarnaran a los personajes y los imitaran. No es indispensable la espectacularidad de la tramoya, pero sí la escenificación.

Los seis elementos del drama según Aristóteles, son: la fábula o trama, los caracteres, la dicción o elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melodía. De los caracteres habla sobre su nobleza y de la lógica con que deben estar escritos. De la fábula dice que debe ser una totalidad, con un principio, un medio y un fin. El pensamiento es cuanto vemos a través de las palabras de los caracteres o personajes, es decir, vemos su carácter a través del lenguaje y de sus acciones. La dicción se refiere al verso, las palabras del poeta. El espectáculo se refiere a la tramoya, a los efectos, pero también al escenario y a los vestuarios. Y la melodía se refiere a la música y al coro, esenciales en el teatro griego clásico y ahora en el teatro musical, el cine y la ópera. Estas reflexiones siguen siendo válidas hoy en día, pero nunca serán reglas inflexibles, ya que los artistas son especialistas en romperlas.

Todos quisiéramos una receta o un conjunto de reglas infalibles. Así, han surgido las poéticas, el estudio de las estructuras y hasta las academias. En la época de Cervantes, decidieron traducir la *Poética* de Aristóteles a tres unidades: acción, tiempo y lugar. De manera que las obras deben suceder en un día, un lugar y tener sólo un conflicto. Además, debían respetar el *decoro*, es decir, que los personajes debían hablar y comportarse según su rango, status social y económico...

No es exactamente lo que dijo Aristóteles ni es exactamente lo que hicieron los artistas del teatro. Los preceptistas de la época seguramente escribían obras rígidas siguiendo estos principios, pero si hablamos de los grandes artistas del teatro de España del Siglo de Oro, ninguno siguió estas ideas como reglas, pues seguramente, no les dejaban contar las historias como requería la escena. Así, desde Lope de Vega y Cervantes hasta los menos conocidos, todos tomaron estos preceptos como buenos consejos y, por lo tanto,

no siempre los siguieron. Incluso Cervantes experimenta continuamente. *Pues los poetas, al componer, se pliegan al deseo de los espectadores...* (Aristóteles, 1948; 1453a).

2.2 Poética de Cervantes

Como bien dice Jesús González Maestro, la poética de Cervantes fue una “poética genuina, sin duda nunca fielmente declarada, ni objetivamente explicada por su autor, en ninguna parte de su obra” (González Maestro, 2000: 12), por lo que es muy difícil hablar de ella. Sin embargo, trataré de exponer aquí los elementos principales y, sobre todo, aquellos que nos sirvan para entender mejor *La Numancia*.

Al parecer, si bien Cervantes conocía las interpretaciones de la *Poética* de Aristóteles, también tuvo la necesidad de experimentar. En el libro *La escena imaginaria* se habla de las experimentaciones y logros de Cervantes en el teatro. Sin embargo, la mayoría pertenece a ese segundo período de escritura, cuando Cervantes trata de volver a la escena, y Lope de Vega ya la ha conquistado y *monopolizado*, por así decirlo. Para entonces, ya no sólo existía la *Poética* de Aristóteles, sino también el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Es entonces cuando Cervantes publica sus comedias y entremeses.

Sin embargo, *La Numancia* es muy anterior y, según González Maestro, sigue ciertos hábitos de la tragedia de su tiempo: se basa en fuentes históricas, utiliza modelos clásicos y la alegoría (a la antigua usanza y no, como en *Los tratos de Argel*), disminuye el número de interlocutores en las escenas (González Maestro, 2000: 156). Incluso, esta tendencia a escribir por cuadros, este aparente estatismo, parece pertenecer al teatro renacentista, como bien lo dice Joaquín Casaldueiro en su libro *Sentido y forma del teatro de Cervantes* (Casaldueiro, 1951: 7).

Tanto Cervantes como Lope de Vega conocían los preceptos aristotélicos. Pero ninguno de los dos los obedeció al pie de la letra, pues el primero estaba experimentando y el segundo, debía llenar el teatro y, por consiguiente, seguir el gusto del público. Se dice que Lope de Vega fue incluso más apegado a los llamados principios aristotélicos que Cervantes (González Maestro, 2000: 34). Sin embargo, no cumplía con la unidad de tiempo ni de lugar a la manera de los preceptistas de su época, sino que trataba de reducir el tiempo de la obra lo más posible, pero siempre a favor de la fábula, por lo que si ésta requería de más tiempo, se lo daba sin pensarlo.

A Cervantes no le gustaba la manera en que Lope de Vega dejaba de lado los preceptos para dar gusto al público, como bien lo expresa a través de su novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, con un poco de ironía y sin aludir directamente:

No mire vuesa merced en niñerías, señor Don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se le halle. ¿No se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera, y se escuchan no solo con aplauso, sino con admiración y todo? (Cervantes 2004 TII: 665).

Sin embargo, adoptó algunas de sus formas y otras las hizo a su manera. Esta lucha silenciosa debió ser de gran ayuda para Cervantes, pues lo hizo crear esas comedias y entremeses que tanto estudian ahora los críticos. En ellas desarrolló de manera muy original a personajes, situaciones y finales (González Maestro, 2000: 70).

Sin embargo, cuando Cervantes escribe *La Numancia*, todavía no existe Lope de Vega como el *Monstruo de la Naturaleza* y, por lo tanto, no se ve obligado a tomar una postura ante los preceptos. Cervantes vendió algunas de sus obras de teatro siguiendo como ejemplo a los grandes dramaturgos de la antigüedad, pero tratando de dar su propio mensaje y de encontrar su propia técnica.

A pesar de lo que dice el Quijote sobre cómo debería ser el arte dramático, la idea de Cervantes era mucho más libre (González Maestro, 2000: 68), y lo podemos observar en su obra completa. Incluso *La Numancia*, que fue de sus primeras obras, propone nuevos elementos en el teatro, y, según González Maestro, incluso consigue una concepción propia y muy moderna de la tragedia (González Maestro, 2000: 169). Uno de los elementos más llamativos de esta obra es cómo el sufrimiento recae en los pobladores de Numancia y no en el general romano, Escipión, a pesar de ser él quien comete el error trágico. Esta condición humilde y completamente inocente de los numantinos los enaltece enormemente. Antes de esta obra, no hay tragedias que traten de seres tan humildes (González Maestro, 2000: 157).

Otro detalle que le da modernidad a la obra es la manera en que atenúa la importancia del mundo metafísico y pone en cambio la fuerza en la voluntad humana (González Maestro, 2000: 175). Los dioses no intervienen en los hechos de los hombres ni para bien ni para mal. Los augurios solo sirven para dar la sensación de fatalidad y predestinación, pero nada más. Incluso las alegorías, si bien tienen una función importante en la obra, nada tienen que ver con el destino de los hombres. “Es época de

dioses huidos” (González Maestro, 2000: 179). Quienes sí participan en el acontecer de la obra son las mujeres numantinas, las cuales se diferencian del coro griego justo por su intervención en el curso de la fábula, lo que las dignifica como personajes y las eleva al nivel del heroísmo (González Maestro, 2000: 183-184).

Por otro lado, tenemos un juego muy interesante de teatro en el teatro cuando los sacerdotes invocan a los espíritus para que les digan el futuro de Numancia, pues ahí somos espectadores de un pueblo que presencia un evento místico. Este es un juego de *distanciamiento* (González Maestro, 2000: 190) que utiliza Cervantes en otras de sus obras, como *El Quijote de la Mancha* y que, curiosamente, es un gran recurso utilizado en las obras de género didáctico.

“Finalmente, habría que observar cómo, aunque Cervantes fue un maestro del diálogo, en esta obra decidió utilizar el monólogo para exaltar la experiencia trágica” (González Maestro, 2000: 191). Hay más, mucho más, que apreciar en la obra de Cervantes. Sin embargo, puse aquí sólo algunos elementos necesarios para estudiar *La Numancia*. Quien desee profundizar en el tema, puede recurrir al libro de Jesús González Maestro y leer la obra completa de Cervantes. Desgraciadamente aquí no me queda más espacio para profundizar en el tema.

2.3 Género

Según su propio autor, *La Numancia* es una tragedia. Casi todo mundo puede distinguir una tragedia de una comedia y de un melodrama. Casi siempre nos guiamos por cómo nos hacen sentir las obras o por su final. Aunque hay tragedias de sublimación, en las cuales el personaje pasa de una situación mala a una buena, las tragedias no tienen un final precisamente feliz.

Sin embargo, los géneros dramáticos van mucho más allá de la sensación que le dan al espectador; trascienden el drama y pueden servir como herramienta para entender la estructura tanto de novelas como de películas. Es una cuestión de estructura; no, de espectáculo (hablando en el sentido aristotélico de la palabra).

Dado que ya hay excelentes libros al respecto, no desarrollaré aquí todos los géneros y sus características. Solamente expondré brevemente en qué consiste la tragedia, ya que ese es el género que eligió Cervantes para contar la historia de *La Numancia* y haré una brevísima explicación sobre la teoría de géneros para poder

utilizarla como herramienta de análisis. Para esto, me basaré en la teoría expuesta en el libro *Análisis del Drama*.

Según Claudia Cecilia Alatorre, la realidad es infinita, por lo que *el pensamiento humano cuenta con dos posibilidades lógicas: generalizar o particularizar* (Alatorre, 1999: 17).

En la generalización se muestra material probable, que funciona a partir de la causalidad. Es decir, hablamos de realismo.

En la particularización, en cambio, se muestran eventos insólitos con personajes diferentes, particulares. No vemos a ningún clásico de nada, sino a *cierto* personaje al que le pasan *ciertas* cosas. Por ejemplo, *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand. Es el terreno de lo posible. Es posible ser el mejor espadachín y poeta de Francia; enamorarse de una prima bellísima que se enamora de otro y ser demasiado feo para atreverse a demostrar sus sentimientos. Posible; no, probable. No le pasa a todo el mundo.

Dice al respecto Claudia Cecilia Alatorre: "Particularizar supone aumentar el acento sobre la circunstancia" (Alatorre, 1999: 17). Como en el caso de Cyrano. Aunque tenga una personalidad propia, el personaje está fuertemente definido por sus circunstancias y la casualidad, por lo cual es un personaje más bien simple. Estamos hablando del no-realismo.

Esto nos lleva a los siguientes dos conceptos: personaje (o carácter) y anécdota. En el realismo, los personajes son complejos y la anécdota implica a múltiples fuerzas. En cambio, en el no-realismo, el personaje es simple y la anécdota, muy compleja.

Las características de cada estilo resumidas son:

Realismo.

- Generalización.
- Material probable.
- Personaje psicológicamente complejo.
- Acento sobre el individuo como generador del cambio, a partir de su responsabilidad en lo que le ocurre.
 - Anécdota que implica a múltiples fuerzas.
 - Lenguaje realista (práctico, sin exageraciones).
 - Juicio de validez universal.
 - El personaje será la representación de las cualidades más típicas del hombre de determinado momento.
- Géneros: tragedia, pieza, comedia

Idealismo.

- Particularización.
- Material posible.
- Personaje psicológicamente simple.
- Acento sobre la circunstancia.
- Anécdota muy compleja.
- Lenguaje naturalista (detallado, alude a algún tipo de lenguaje sin serlo del todo).
- Plano moral.
- Análisis más detallado de la colectividad como generadora de la circunstancia.
- Géneros: tragicomedia, género didáctico, melodrama.

Puede parecer complejo al principio, pero en realidad es muy simple, como veremos más adelante, cuando apliquemos estos conceptos a ejemplos concretos.

Los tres géneros pertenecientes al realismo son la tragedia, la pieza y la comedia. Los pertenecientes al idealismo son el melodrama, el género didáctico y la tragicomedia. Todos comparten elementos entre sí, pero cada uno tiene sus particularidades y es muy importante reconocerlas para entender la estructura de las obras, y, en este caso, para entender mejor el funcionamiento y propósito de *La Numancia*. ¿Cómo? Analizando al personaje principal de una obra, el argumento y su lenguaje; podemos saber a qué género pertenece, estudiar entonces sus elementos, descubrir su tono y, finalmente, su discurso (dictamen). En su libro, Claudia Cecilia Alatorre lo pone de la siguiente manera (Alatorre, 1999: 21):

Drama o Colisión = Circunstancias  Hombres en acción = Dictamen

Y dice: “El tipo de material (probable o posible) es la clave para determinar, con más exactitud, el manejo de los caracteres y de la anécdota; sin embargo, es a través de los caracteres donde mejor se advierte el enfoque general o particular del dramaturgo.” (Alatorre, 1999: 22).

A continuación analizaremos la tragedia y sus elementos. Este análisis es sumamente importante para entender el funcionamiento de la obra original, así como el posible funcionamiento de su adaptación.

2.3.1 Tragedia

La tragedia, además de tener todas las características propias del realismo, tiene sus propias particularidades.

En general, el personaje es complejo, por lo que tiene tanto virtudes como defectos. Este personaje se enfrentará a una circunstancia trágica y extrema generada por sí mismo. Enfrentarse a esta circunstancia le detona el defecto trágico, una pasión que lo lleva a su destrucción o a su sublimación. La destrucción puede ser literal, puede ser la muerte o, como en el caso de *Edipo Rey*, de Sófocles, sacarse los ojos y el exilio.

El error trágico es “representado como una coyuntura donde las pasiones de los hombres ... entran en conflicto con los intereses de la colectividad” (Alatorre, 1999: 38). Dicho en otras palabras, el error trágico es una transgresión ética, una transgresión a las leyes universales que rigen al mundo. Esta estructura lleva al público del terror a la compasión y de regreso en una dialéctica muy fuerte que, a través de las sensaciones y toda la construcción teatral lo llevan a entender un mensaje.

Al final, existe la catarsis, que es ese momento en que el espectador *entiende*, en el sentido más profundo de la palabra, que aquello que tomaba por verdad no lo era, por eso siente terror. La tragedia es la única que tiene ese momento. Los otros géneros muestran su dictamen de una forma diferente, por lo que el mensaje no llega en forma de catarsis.

En la tragedia la anécdota está al servicio de la comprensión de un tema, por lo que decimos que la concepción de la obra es temática. Es decir que habla del amor traicionado, o del valor de la familia unida, o del poder de los celos... y que es a partir de ese tema que el dramaturgo ideó la obra.

En una tragedia, un error individual afecta a toda la sociedad del personaje que lo generó, por lo que vemos también una dialéctica entre el hombre y su sociedad. “La tragedia siempre va a mostrar las múltiples consecuencias de la transgresión individual” (Alatorre: 36). Así, vemos que hay dos anécdotas posibles en una tragedia:

- El individuo como generador del cambio en su presente.
- El pasado que emerge en el presente para *ajustar cuentas* con el protagonista.

El personaje principal, a pesar de representar a los hombres de su época, status..., no tiene un comportamiento convencional, es decir, que se sale del "buen

comportamiento" establecido por su sociedad, por eso es trágico. Claro que para que realmente sea dramático, tanto el error trágico como la circunstancia y su solución deben ser realmente extremos.

Otro elemento importante sobre el personaje es que, como es complejo, "cada escena permite apreciar una nueva faceta de su personalidad" (Alatorre, 1999: 42).

Ahora, pasaremos a analizar *La Numancia* como tragedia, según la consideraba su autor.

2.3.2 Numancia

Veremos primero si el material de *La Numancia* pertenece al realismo o al idealismo y luego, a qué género pertenece la obra. Sin embargo, debe quedar claro que este no es el tema principal de este estudio. El análisis es una parte fundamental en el proceso de adaptación, y es solo por eso que lo pongo aquí.

Primero, el personaje. ¿Quién es el personaje principal en *La Numancia*? ¿Teógenes? ¿Morandro? ¿Escipión? El personaje principal es el pueblo de Numancia. A pesar de que no hablan en coro, podríamos considerarlo como un solo personaje, un personaje colectivo. Norma Román Calvo aclara lo siguiente al respecto: "El **sujeto** puede ser un **sujeto** colectivo. Un grupo que desea la conquista del bien, o su propia salvación o su libertad, amenazadas o pérdidas,..." (Román Calvo, 2005: 45)

Cuando dice sujeto, se refiere al sujeto de la acción, lo que en términos de Claudia Cecilia Alatorre podría denominarse personaje principal. ¿Y cómo es el pueblo numantino? Según la obra de Cervantes, es un pueblo extremadamente fuerte y valiente. Además, se sienten muy orgullosos en cuanto a quiénes son y a su propia fuerza. Según crónicas romanas, Escipión mandó poner picos y navajas en las entradas del río para imposibilitar la posible huida de los numantinos, pero en la obra de Cervantes no hay impedimento por medio del río, pues cuando le preguntan a Escipión sobre el río él solo pide confianza en su plan. Él cuenta con que los numantinos son demasiado orgullosos para huir después de haber defendido su tierra por veinte años. Así, los numantinos, además de ser valientes y fuertes, también son orgullosos. Estas características las van a sostener durante toda la obra, es decir, los numantinos siempre reaccionan de la misma manera ante los diferentes obstáculos que se les presentan; esto los define como personajes simples.

La absoluta inexistencia de formas de conducta que hagan a los numantinos merecedores, es decir, culpables, del asedio romano, así como la ausencia entre ellos de protagonistas de alcurnia nobiliaria, y de cualesquiera ideales afines a un mundo aristocrático, en el sentido de la literatura homérica, hace recaer toda exigencia y responsabilidad morales, individual y colectivamente, en las condiciones particulares de inocencia y de humildad que determinan la existencia de los personajes numantinos (González Maestro, 2000: 170).

Esta es otra forma de entender los personajes simples, los personajes que solamente tienen virtudes o defectos. Los numantinos solo tienen virtudes en esta obra: son personajes simples.

Los numantinos no han hecho nada para merecer esa guerra. Ésta *llegó* y ellos no han hecho sino defenderse como han podido. Podemos verlos como víctimas de su desgracia. En las crónicas hay más elementos como ruptura de acuerdos y defensa de otros pueblos celtíberos que permiten a los romanos atacar, pero debemos atenernos solo a los elementos de la obra para analizarla como tal. Así, vemos un acento en las circunstancias como generadoras del conflicto. Esto nos lleva también a una anécdota compleja.

Por otra parte, estamos ante una particularización, pues no estamos ante una historia que nos muestre cómo fueron las guerras de invasión romana en general, ni cómo son las guerras del mundo; sino cómo fue esa guerra entre numantinos y romanos, una guerra muy particular desde el factor estadístico, pues al final, solo luchaban 4,000 guerreros numantinos contra cerca de 60,000 soldados romanos (en la obra se mencionan 3,000 numantinos contra 80, 000 romanos). Fue particular que un pueblo tan pequeño resistiera contra el ejército del Imperio más grande en ese momento; que tantos romanos volvieran derrotados por unos cuantos numantinos y que vencieran a Roma suicidándose. Dice Jesús González Maestro: “En realidad, hay muchas circunstancias particulares en las condiciones de vida de los numantinos. Sin duda Cervantes no podía ignorar la idealización a la que sometía en la composición de la tragedia al pueblo de Numancia”. (González Maestro, 2000: 170).

Esta particularización junto con los demás elementos nos hablan de un material posible y no, de uno probable. Podríamos pensar que no todos vivimos una guerra, por lo que ninguna obra sobre guerras podría pertenecer al realismo, pero no es el tema el que determina el estilo, sino el tratamiento y el material utilizado. No todos vivimos en guerra, pero sí podemos ver obras donde nos muestren una generalización, basada en el

hallazgo de causa y consecuencia, de cómo son las guerras, y eso sería material probable. Las obras basadas en hechos reales, en cambio, suelen manejar material posible (Alatorre, 1999: 19). Sabemos que puede suceder algo así solo porque sucedió, pero no es la generalidad.

La obra tampoco tiene un lenguaje realista donde escenifique cómo hablan los romanos, cómo hablan los numantinos, cómo hablan los niños o cómo hablan los soldados. El lenguaje se mantiene bastante similar en todos ellos, por lo que podríamos hablar de un lenguaje naturalista, que alude al habla pero que no la reproduce.

Finalmente, vemos que la obra se mueve en el plano moral donde es mejor morir a manos de tu gente que vivir como esclavo de otro pueblo. Este pensamiento no es un juicio universal, sino que está fuertemente ligado a la cultura celtíbera de ese tiempo.

Si recordamos lo expuesto en el capítulo anterior, veremos que todas estas características propias del no-realismo, a la idealización. Pero la tragedia no pertenece a este estilo, sino al realismo. Cervantes la escribió pensando en una tragedia, pero para eso, el enfoque tendría que ser otro. Por lo menos, desde la perspectiva de este análisis.

Podría haber varios protagonistas, como en el caso de que todo el pueblo numantino sea el sujeto de acción. Sin embargo, consideremos por un momento a Escipión como el protagonista. Veremos que así podríamos encontrar más elementos de realismo en la obra. ¿Y por qué sería el antagonista el personaje principal? Algunos consideran que el personaje protagónico y el principal no siempre son el mismo. Según la doctora Norma Román Calvo, el personaje principal o héroe de la historia es como el sujeto de la oración; él es quien desea algo, planea cómo lograrlo y lleva a cabo su plan. Puede o no llegar a la meta, pero eso no es determinante para saber si es o no, el principal. Lo que sí es determinante es si hace algo para lograr lo que quiere. En cambio, el personaje protagonista es de quién se cuenta la historia. Visto así, podríamos ver que el pueblo de Numancia sigue siendo el personaje protagónico y Escipión el antagónico. Pero los numantinos no desean nada, o por lo menos no es ese deseo el que hace avanzar a la historia. Pero Escipión, sí. Escipión desea vencer a Numancia para regresar victorioso a Roma. Para ello, hace un plan y lo lleva a cabo. Los numantinos no actúan, sino que solamente reaccionan ante lo que les sucede.

Si consideráramos esto así, podríamos ver que Escipión no es un personaje tan simple, pues se muestra magnánimo la primera vez que los numantinos piden audiencia, pero también es soberbio la segunda vez en que ni siquiera termina de escuchar las peticiones de sus adversarios. Es orgulloso en la mayor parte de la obra, pero al final

reconoce el valor del pueblo numantino. Incluso podría encarnar al general romano de la época, lo que lo mostraría como un personaje realista.

Además, él, por su soberbia (o ceguera) genera su propia ruina. Él no ve que los numantinos son demasiado orgullosos para perder la guerra y los presiona hasta la muerte. Sin embargo, las obras muestran la causa del conflicto, y las consecuencias, y en esta obra no vemos sino los inicios de las consecuencias que vivirá Escipión por su ceguera. Si lo consideramos a él el personaje principal, su historia está incompleta. Sí vemos su ceguera como la causa del suicidio de Numancia a la muerte y de su propia derrota, pero no vemos cómo le afecta esto a él. Es decir, solo vemos cómo pierde ante Numancia, pero no vemos el conflicto completo de su tragedia. No vemos la tragedia de Escipión, sino la tragedia de Numancia creada por Escipión.

Según González Maestro, esto no significa que *La Numancia* de Cervantes no sea una tragedia, sino que es parte de la propuesta de Cervantes (González Maestro, 2000: 169).

Si viéramos a Escipión como el personaje principal, podríamos ver trazas de realismo y, por ende, de tragedia, pero seguirían faltando elementos realistas, como el lenguaje, la generalización, la trayectoria completa del personaje principal o el juicio de validez universal.

Por otro lado, aunque no parece que los numantinos sean sujetos de la acción, podríamos considerar estas líneas de la doctora Norma Román Calvo al respecto: “Son personajes principales aquellos que están en el centro de la acción; en otras palabras, los que producen el movimiento dramático, ya sea participando en la búsqueda del **objeto**, ya sea ayudando en su obtención, ya sea oponiéndose a ello” (Román Calvo, 2005; 80).

Es por esto, que sigo creyendo que, al igual que *Las Troyanas* de Eurípides, el pueblo numantino es un personaje colectivo y que, como tal, es tanto el personaje protagónico como el principal, ya que ellos sí que se oponen al objeto de deseo de Escipión, que es vencer a Numancia. De esta manera, aunque no cumpla como sujeto de la acción, podemos ver una trayectoria completa del personaje principal y analizar a qué género se acerca más, dado que no es una tragedia, por lo menos desde la perspectiva de este análisis.

2.3.3 No-realismo

Dentro del no-realismo hay tres géneros: tragicomedia, género didáctico y melodrama.

La tragicomedia tiene una concepción anecdótica y el personaje principal puede ser virtuoso o vicioso. Si es virtuoso, buscará una meta igualmente virtuosa, si es vicioso, su meta también será viciosa. Numancia sería un pueblo virtuoso con una meta virtuosa.

Sin embargo, la estructura de la tragicomedia es episódica, y estos se alternan en episodios serios y cómicos. El final tendrá tono serio si el personaje es virtuoso y cómico, si el personaje es vicioso. *La Numancia* de Cervantes carece tanto de estructura episódica, como de escenas cómicas.

Además, dice Claudia Cecilia Alatorre sobre la estructura de este género: "Podría decirse que la anécdota tragicómica propone un enfrentamiento entre una meta, virtuosa o viciosa, y las circunstancias que terminarán premiando milagrosamente o castigando más allá del ridículo cómico" (Alatorre, 1999: 102).

Pero Numancia, si bien es un pueblo virtuoso, no es premiado milagrosamente, ni Escipión es castigado más allá del ridículo, lo que nos hace pensar que la estructura dramática de la obra está un poco lejos de este género.

Algunos dirían que no es necesario que las obras *cumplan* con todos los elementos de un género dado y quizás tengan razón, pero para ser una obra clásica, paradigmática, perfecta, sí tienen que tener una estructura dramática precisa que permita al público recibir el mensaje completo y de una manera clara. Cuando un obra no es completamente ningún género, nos encontramos con problemas escénicos graves, como un mensaje poco claro, un tono confuso o incluso la falta de ritmo, por lo que la obra se hace aburrida, y no funcionaría en escena.

Creo que esto es lo que le pasa a *La Numancia* de Cervantes. No creo que sea completamente género didáctico, pero es uno de los géneros a los que más se acerca según este análisis. Veamos porqué.

Como ya dijimos, el género didáctico pertenece al no-realismo, por lo que tiene todas sus características. Entre ellas, personajes simples, acento sobre la circunstancia y el plano moral. Así que veamos las características propias del género didáctico que se encuentran en la obra.

La temática de este género suele ser religiosa o política, pues busca *comprobar una jerarquía de valores tanto religiosos como políticos* (Alatorre, 1999; 81). Normalmente, el género didáctico de temática religiosa es el auto sacramental y el de temática política, el llamado género didáctico.

Puede haber personajes alegóricos, pues encarnan conceptos o valores, además de pertenecer a una obra fuertemente metafórica. ¿Y por qué metafórica? Porque el autor

debe ser muy astuto si quiere poner a prueba los actuales valores políticos y sociales sin verse amenazado por el sistema al que pone en duda. Es decir, que Cervantes no está criticando las conquistas españolas en América, no. Él está criticando la conquista que los crueles romanos querían lograr en España.

El personaje es simple entonces porque está simbolizando algo, ya sea al rey inconsciente o al esclavo leal. En el caso de la Numancia, el pueblo entero está representando a la gente oprimida por la guerra. Hay cierta generalización en este aspecto, por lo que se parece al realismo, pero la generalización solo está en este sentido de simbolizar, de hacer una metáfora y no en todo el tratamiento de la obra.

Según, Claudia Cecilia Alatorre, normalmente en este género “el material anecdótico es escogido entre el acervo mitológico, histórico, documental o popular de las sociedades y esto conlleva a que los símbolos y las alegorías sean perfectamente reconocibles” (Alatorre, 1999: 85).

Incluso hay un recitado al final de las obras de este género donde se llega a una conclusión sobre lo desarrollado en la obra. Hasta aquí, *La Numancia* podría ser perfectamente del género didáctico, pero debemos recordar que Cervantes la pensó como una tragedia, por lo que no consideró los siguientes puntos.

Las obras del género didáctico siguen los pasos de una comprobación lógica, por lo que tienen una tesis, una antítesis y una síntesis, y buscan convencer al público de esta idea. En parte es por eso que en *La Numancia* nos muestran tanto la perspectiva de los invasores como la de los invadidos, pero no hay una antítesis clara, ni una presentación clara al inicio del drama de lo que se va a demostrar a lo largo de toda la obra.

Para este estudio es necesario el planteamiento de un cosmos religioso o político muy complejo, pero esto no está en la obra. No hay una exposición clara del sistema de gobierno, funcionamiento de la sociedad o percepción religiosa de Numancia.

Me queda claro que Cervantes no ignoraba cómo hacer buenas obras de teatro, por lo que me surge una duda: ¿por qué hizo así *La Numancia*? Creo encontrar una pista en el siguiente texto de Claudia Cecilia Alatorre:

Este género es también una invención de Eurípides que llegó a ella, simplemente, simplificando el carácter, es decir, convirtiéndolo en una síntesis que representara únicamente una posibilidad de reacción individual; si el carácter fuera complejo, estaríamos ante una tragedia porque entonces habríamos llegado a la representación del movimiento total de determinado momento histórico (Alatorre, 1999: 82).

Cervantes quiso escribir una tragedia, igual que Eurípides, pero igual que él quiso hacer de ella un mensaje político sintetizando a los personajes y la anécdota. *La Numancia* era una obra de aprendizaje. Por eso su “tragedia” se parece más a las obras de género didáctico. Sin embargo, al no ser consciente de todo esto, tampoco creó una obra de género didáctico en forma.

Por otro lado, el género didáctico se vale de material cómico o melodramático, por lo que, si la obra no termina de ser género didáctico, bien la podemos analizar como un melodrama.

El melodrama tiene todas las características del no-realismo, como los personajes simples, el acento en la circunstancia y el análisis detallado de la colectividad como generadora de la circunstancia. Pero también tiene una contraposición entre dos personajes que hace avanzar a la historia. En el melodrama, el personaje principal tiene un virtud que es puesta a prueba tanto por las circunstancias como por su antagonista, de manera que ambos muestran una contraposición de valores. Numancia y Escipión son igualmente orgullosos, igualmente valientes e igualmente honorables. La contraposición no es de valores, sino de fuerzas.

Por otro lado, la anécdota del melodrama busca representar la conducta humana, por lo que el tema siempre tiene que ver con este sentido. Dice al respecto Claudia Cecilia Alatorre: “En el melodrama, por su parte, la anécdota no pretende ser una síntesis de las contradicciones de un momento histórico dado, sino servir de demostración circunstancial para una conducta” (Alatorre, 1999: 94).

Lo más importante es el tono patético, lo que significa que el tono *tiende a ser mucho más alto de lo que correspondería a la esencia de los hechos*. (Hernández: 235). Es patética la aglomeración de daños y la consecuente victimización del pueblo numantino. Así, Numancia es la víctima y Escipión, el villano, elementos básicos de la contraposición melodramática (Hernández, 2011: 233).

Hasta aquí, el melodrama es el género al que más se acerca *La Numancia*. Sin embargo, hay otro elemento de suma importancia que es el *suspense*, el hecho de que sea imprevisible qué va a pasar a continuación. Pero en *La Numancia* esto es imposible, dado que está basada en hechos reales, históricos, por lo que el final es sabido de antemano. Lo que nos va a sorprender en esta obra no está entonces en su suspense. Y ese es su defecto, por el cual, no funciona como un buen melodrama.

Tal vez Alberti tenía razón al decir que no hay obra que necesite más una adaptación que *La Numancia* de Cervantes. Seguramente lo dijo en dos sentidos: la obra

requiere arreglo porque su estructura no está bien definida. Realmente necesita ser arreglada porque lo que quiere decir la obra es muy importante para nuestra sociedad. El tema es la libertad, pero visto como *la negación de la libertad como negación de la vida* (González Maestro, 2000;159). Un tema demasiado importante para que no llegue al público a la hora de su representación.

2.4 Personajes

Según la doctora Norma Román Calvo, hay cuatro aspectos por medio de los cuales podemos analizar a los personajes. El primero tiene que ver con las "capas" del personaje, donde observamos sus aspectos fisiológicos, sociológicos y psicológicos (Román Calvo, 2005: 78). No todos los personajes presentan abundantes datos en los tres aspectos, pero incluso ese vacío nos habla de la profundidad y construcción del personaje.

El segundo, tiene que ver con su participación en la historia (Román Calvo, 2005: 80). Así, tenemos personajes principales y secundarios. Los principales son aquellos que afectan a otros y son afectados por otros. En cambio, los secundarios solo afectan a otros, sin ser afectados. Son personajes que solo hacen su parte, por así decirlo, y no forman parte de la intriga principal de una historia.

El tercero, es por su complejidad (Román Calvo, 2005: 82). Existen los personajes complejos, o caracteres, y los simples, o tipos. Los personajes complejos tienen rasgos individualizantes, rasgos que los hacen únicos. En cambio, los tipos son personajes con rasgos generales y a veces hasta obvios, perfectamente identificables por el público. Por ejemplo, el policía deshonesto, la dama en apuros, el héroe fanfarrón...

Finalmente, por su significación (Román Calvo, 2005: 83). Hay personajes "reales", escritos entre comillas por la misma doctora Román Calvo debido a que son ficticios, pero dan la imagen de ser gente real, como una secretaria, un estudiante, un obrero; hay personajes fantásticos, como los duendes, unicornios y demás criaturas imaginarias; hay alegorías, que son personajes que encarnan un valor o ideal, como el Amor, el Perdón, la Virtud; hay personajes arquetípicos, que son los pertenecientes al inconsciente colectivo, como el mentor, el héroe, la sombra (pertenecientes generalmente a las mitologías y leyendas); y hay personajes estereotípicos, que son personajes muy simples con pocas características y rasgos muy obvios, o que están representando solo

un rol, lo que también se conoce como *cliché*. Hay muy pocos personajes estereotípicos, como *un* Romeo, ejemplo de un joven enamorado y loco.

Como ya vimos anteriormente, podemos ver que todo el pueblo numantino es un personaje. De manera que todas las acciones de los habitantes de Numancia son las acciones del personaje colectivo "Numancia". Numancia decide cosas que afectan a Escipión y a su estrategia, de la misma manera en que las decisiones de Escipión afectan a Numancia. Estos dos serían entonces los personajes principales. Mientras que Yugurta, Gayo Mario, Quinto Fabio, los soldados romanos y el pregonero serían los secundarios. Claro que hay un nivel muy profundo en el que las pequeñas decisiones de Numancia afectarán a Roma y a cualquiera que dependa de ella, pero hablando en términos dramáticos, estos personajes se relacionan de una manera que podríamos llamar unidireccional con Escipión y prácticamente nula con Numancia. Todos estos personajes ayudan a Escipión a obtener la victoria sobre Numancia, pero él no afecta directamente los planes personales de Yugurta o de Cayo Mario o de alguno de los demás que lo rodean.

Los personajes numantinos son todos principales en el sentido de que todos ellos son Numancia y es Numancia uno de los dos personajes principales de la obra. Hasta aquí, podemos ver cómo la guerra se reduce en términos lógicos no a una guerra entre Roma y España, sino a una lucha entre los numantinos y Escipión. Todos los demás personajes son secundarios. Algunos numantinos tienen nombre y otros aparecen solo como *numantino 1* o *sacerdote 2*, sin embargo, por su participación, todos los numantinos son Numancia y son todos un personaje principal.

Sin embargo, ¿qué sucede con las alegorías? No son personajes principales del drama porque ni siquiera parecen interactuar con éstos, pero tampoco podríamos considerarlos secundarios, debido a las mismas razones. Los personajes alegóricos funcionan como una especie de coro griego. Comentan la obra y sirve de puente entre la ficción y el público. Como si vivieran una ficción aparte de la principal, pero íntimamente ligada. Quizás la comparación con el coro griego no fue tan precisa. No encuentro el término exacto, por lo que las alegorías quedarán como una clasificación en sí misma.

Ahora veremos personaje por personaje según todos estos aspectos, empezando por los romanos y terminando con las alegorías.

Cipión. De su aspecto fisiológico hay poco en la obra, pero se menciona su juventud para su rango. En cuanto al aspecto sociológico, es un general altamente reconocido en Roma, invicto hasta antes de su batalla con Numancia y, por lo mismo,

puede tener joyas, status, propiedades y demás riquezas romanas. Seguramente pertenece a la religión romana y tiene a sus dos padres. No sabemos si es casado o si tiene hijos. En el aspecto psicológico, no le gusta perder, valora muchísimo la opinión de los demás sobre su inteligencia y habilidad en la guerra (vanidad); es orgulloso, valiente, inteligente, soberbio y poco sensible. Sin embargo, al final de la obra, él alcanza a ver el dolor y la bravura de Numancia y acepta su derrota. Es un personaje simple que parece complejo debido al contraste de valores, como los dos lados de una moneda. Como ya dijimos, es un personaje principal. Por su significación, a pesar de pertenecer a una antigua leyenda, pertenece a los personajes "reales", pues sí existieron en la realidad los generales romanos invasores, y debido a su particularidad no puede ser un personaje estereotípico.

Yugurta. En su aspecto fisiológico no se dice nada en la obra de Cervantes, aunque en otras versiones se mencionan sus rasgos del norte de África, y su soberanía como rey de Numidia, conquistada por Roma. En su aspecto sociológico, solo sabemos por la obra que es como la mano derecha de Escipión, el segundo al mando. En su aspecto psicológico, es más sensato que Escipión, pues ha observado al enemigo y conoce su bravura. Él advierte a Escipión sobre el coraje de los numantinos al final de la primera jornada. Es un personaje secundario y un personaje tipo; solo desarrolla la función de ayudar a Escipión. Es un personaje "real" e histórico.

Gayo Mario. Él es otro militar romano al servicio de Escipión. Se dice muy poco de sus aspectos sociológicos, psicológicos y menos aún de los fisiológicos. Es un personaje secundario, un personaje tipo y un personaje "real".

Quinto Fabio. No hay información sobre su aspecto fisiológico, ni psicológico, pero en cuanto a lo sociológico, sabemos que es hermano de Escipión y estaba a cargo de las tropas mientras llegaba el nuevo general. Es un personaje secundario, simple (tipo) y "real".

Los **soldados** y el **pregonero** son personajes de quienes no sabemos sus aspectos fisiológicos, psicológicos ni sociológicos. Son secundarios, tipo y "reales". Personajes meramente funcionales en el drama.

Teógenes. En su aspecto fisiológico, es fuerte, como todos los numantinos. En el aspecto sociológico, es uno de los principales de Numancia y su palabra pesa mucho en las decisiones de la ciudad. Fue militar, dado que quiere morir peleando aunque sea con un conciudadano. Es casado y tiene hijos. En su aspecto psicológico, es orgulloso y tiene cierto sentido protector hacia su pueblo y su familia. Es un personaje principal, como

todos los numantinos, pero es un personaje tipo, debido a su falta de contraste y de profundidad. Es un personaje "real" e histórico.

Corabino. Por su lenguaje, parece más joven que Teógenes hablando de su aspecto fisiológico. En su aspecto sociológico, él también es uno de los principales en Numancia y su palabra cuenta. Es el mejor soldado numantino: él se ofrece para ser el campeón en la *singular batalla* contra los romanos. No sabemos de su estado civil ni de sus familiares. En su aspecto psicológico, encarna los ideales numantinos de bravura, valentía y fuerza. Es un personaje principal, como toda Numancia, pero también es un personaje tipo. Es un personaje "real".

Marquino. Según Morandro y Leoncio, es feo *pues con feos anda*. En su aspecto sociológico, es principal en su ciudad, pero no por tomar las decisiones, sino por aconsejar, como adivino de Numancia. En su aspecto psicológico es decididamente cobarde, pues es el único numantino que se suicida antes de terminar el segundo acto, es decir, mucho antes de descartar otras opciones y decidir destruir la ciudad y a su habitantes. Ni siquiera alcanza a dar el mensaje a los demás ciudadanos. Es un personaje principal, tipo y "real".

Leoncio. En cuanto al aspecto fisiológico, es fuerte. En el sociológico, sabemos que es guerrero numantino y soltero, pues nunca caerá en el amor. En su aspecto psicológico, no cree en nada místico, fuera del alcance de su inteligencia (como el amor o la magia), pero es valiente, y es el mejor amigo de Morandro. Es un personaje principal, tipo y "real".

Morandro. Tampoco sabemos mucho sobre el aspecto fisiológico, excepto que es fuerte. En cuanto al sociológico, es guerrero numantino y se hubiera casado con Lira de no ser por la guerra contra Roma. En cuanto al psicológico, ama a Lira desde hace muchos años, es el mejor amigo de Leoncio y es valiente. Es un personaje principal, tipo y "real", aunque también podemos denominarlo personaje estereotípico: es el clásico héroe enamorado, aun para la época de Cervantes.

Lira. No sabemos sobre la fisiología de este personaje. En su aspecto sociológico, sabemos que llama esposo a Morandro porque, si no fuera por la guerra, ya estarían casados. Tiene padre, madre y dos hermanos. En el psicológico, la vemos enamorada de Morandro y sin el valor suficiente para suicidarse. Además, es demasiado orgullosa como para dejarse atrapar viva por los romanos. Es un personaje principal, tipo y "real". Ella casi toca el estereotipo de la "dama en apuros".

Hermano de Lira. No hay nada sobre sus aspectos fisiológicos ni psicológicos. En cuanto al sociológico, es uno de los hermanos de Lira. Es el más fuerte de su familia, pues muere hasta la última jornada. Es un personaje principal en el sentido de que él encarna una parte del personaje colectivo "Numancia". Es un personaje tipo y es "real".

Servio. En el aspecto fisiológico, es joven, casi un niño, como Viriato. En el sociológico, es amigo de Viriato. En el psicológico, es un poco flojo, pues aunque teme morir, no corre más junto a Viriato, argumentando hambre y cansancio físico, pero sale corriendo en cuanto ve llegar a Teógenes con las manos ensangrentadas y las espadas desenvainadas. Es un personaje principal, tipo y "real".

Viriato. En cuanto al aspecto fisiológico, es un jovencito apenas. En el aspecto sociológico, debe ser hijo de alguien importante en la ciudad, se esconde en *una de las torres de [su] padre*. En el aspecto psicológico, es valiente, orgulloso e inteligente, especialmente al final. Pero no es el mejor amigo de Servio, pues no hace lo imposible por salvarlo. Es un personaje principal, tipo y "real".

Los demás numantinos mencionados (dos **embajadores**, cuatro **numantinos principales**, dos **sacerdotes**, dos **numantinos**, un **muerto**, un **demonio**, **mujeres**, otros dos **numantinos**, una **madre**, dos **hijos**, **mujer**, **soldado**) son demasiado simples y no muestran casi nada de sus aspectos fisiológicos, psicológicos ni sociológicos, pero son principales en el sentido de que ellos son Numancia, como si fueran aspectos de ese gran personaje. Son personajes "reales" y muchos de ellos alcanzan el estereotipo como la madre afligida por sus hijos, el soldado heroico, respetuoso de la dama, o el demonio.

El **demonio**, además, podría considerarse un personaje fantástico si no se es muy católico.

España. En el aspecto fisiológico, es una mujer. No hay aspectos sociológicos, pues no pertenece a ninguna sociedad. En el psicológico, sin embargo, vemos su aflicción y su cariño por los numantinos. Es un personaje secundario, como dijimos anteriormente; es un personaje tipo y alegórico, pues encarna a España.

Río Duero. En el aspecto fisiológico, es hombre. En el sociológico no sabemos nada. Y en el psicológico, trata de consolar a España, por lo que debe ser una especie de aliado o amigo. Es un personaje secundario, tipo y alegórico.

Guerra. En el aspecto fisiológico, es una mujer. Sabemos poco o nada de sus aspectos sociológicos y psicológicos, pues se describe a sí misma pero no, lo que siente o piensa al respecto. Es un personaje secundario, tipo y alegórico.

Hambre. También es mujer, pero tampoco se mencionan sus aspectos sociológico o psicológico. Es un personaje secundario, tipo y alegórico.

Enfermedad. En el aspecto fisiológico, es mujer. No hay aspectos sociológico ni psicológico. Es un personaje secundario, tipo y alegórico.

2.5 Lenguaje

El lenguaje es una de las partes esenciales en el teatro de todos los tiempos. No importa si la obra está basada en un texto o no, el lenguaje siempre existe en un montaje, porque siempre hay comunicación. Pensemos ahora en una obra que, además, está escrita en verso. La doctora Norma Román Calvo clasifica el lenguaje dramático de la siguiente manera:

- a) Atendiendo al ritmo y a la musicalidad, éste [lenguaje] puede resultar verso o prosa.
- b) Atendiendo a la forma de expresión, retórico o simple.
- c) Atendiendo a las ideas, resultará elevado o superficial.
- d) Atendiendo a sus cualidades estéticas, vendrá siendo un lenguaje poético o coloquial. (Román Calvo, 2005: 106).

Así, el lenguaje de *La Numancia* es verso, retórico, elevado y poético, como corresponde a la tragedia y especialmente a la tragedia de la época de Cervantes.

Veamos algunos ejemplos del lenguaje de la obra. Según las definiciones arriba expuestas, debido a su musicalidad y ritmo, la obra está escrita en verso y no en prosa. Esto, además, es visible por su métrica o separación en versos:

"ESCIPIÓN:

Esta difícil y pesada carga
que el senado romano me ha encargado
tanto me aprieta, me fatiga y carga
que ya sale de quicio mi cuidado." (Cervantes 2011: 7)

Por su forma de expresión, es retórico y no simple. El lenguaje retórico es aquel en que se juega con los diferentes significados de las palabras, con su sonoridad o incluso con su relación con otras palabras, pero sin perder su primer sentido "para los que no

entiendan el símbolo como tal, aquellos para los cuales, por ejemplo, un halcón es un halcón” (Pound: 16).

"ESPAÑA:

Mas, ¡ay! que el enemigo la ha cercado
no solo con las armas contrapuestas
al flaco muro suyo, mas ha obrado
con diligencia extraña y manos prestas..." (Cervantes 2011: 21)

En este caso, el *flaco muro* se puede entender como delgado, pero está también el sentido retórico donde quiere decir débil, indefenso. Este juego de palabras que constantemente se encuentra en la obra nos lleva a afirmar que el lenguaje es retórico. También es un lenguaje elevado por sus ideas. Según Norma Román Calvo, se caracteriza por ser *solemne, noble, pleno*. (Román Calvo, 2005: 107)

"CIPIÓN:

¿Estaba, por ventura, el pecho mío
de bárbara arrogancia y muertes lleno
y de piedad justísima vacío?" (Cervantes 2011: 92)

Finalmente, decimos que el lenguaje es poético y no coloquial, ya que sí tiene ciertas cualidades estéticas:

"TEÓGENES:

Paréceme, varones esforzados,
que en nuestros daños con rigor influyen
los tristes signos y contrarios hados,
pues nuestra fuerza humana disminuyen". (Cervantes 2011: 26)
Por otra parte, dice Ezra Pound que hay tres "géneros poéticos":

MELOPEA, en el cual las palabras están cargadas, además de su simple significado, con alguna propiedad musical, que dirige la tendencia u orientación de ese significado.

FANOPEA, que consiste en la proyección de imágenes sobre la imaginación visual.

LOGOPEA, ... emplea palabras no sólo por su significado directo, sino que toma en cuenta en una forma especial la manera en que se acostumbra usarlas, el contexto que *esperamos* encontrar con la palabra, sus concomitancias usuales, sus acepciones conocidas, y juega irónicamente con ellas. (Pound, 1970: 40)

Estos géneros trascienden el verso, pues pueden encontrarse en la prosa y a veces hasta en el habla cotidiana. Si los observamos bien, vemos que *La Numancia* juega con estos géneros en algún momento. Así, aunque no estuviera escrita en verso, sí es poética.

Y esto vuelve tan especial la obra, pues aunque Cervantes no logró la excelencia de Lope en sus versos dramáticos (Alberti, 1975: 8), estos elementos nos muestran su valor.

2.6 Otras "Numancias"

Ha habido muchas adaptaciones de esta obra, como supongo que hay de muchas otras de igual importancia. Sin embargo, he conseguido leer algunas de las más famosas. Cervantes fue el primero en rescatar la leyenda de La Numancia y convertirla en una obra de teatro entre 1581 y 1585. Existen pocas probabilidades de que Fernando de Rojas Zorrilla pudiera leer impresa esta obra. Sin embargo, las obras *Numancia cercada* y *Numancia destruida*, atribuidas a él, muestran fuertes influencias de la obra cervantina, cerca de 1630, como veremos más adelante.

En 1943 el poeta Rafael Alberti hace su primera adaptación de esta obra, pues están siendo atacados por los italianos, lo que genera un profundo paralelismo con la obra. Treinta años después, en 1974, José Emilio Pacheco hace también una adaptación de *La Numancia*, en parte inspirado por las palabras de Alberti sobre la necesidad de adaptar esta obra (Pacheco: 11). En 1975 Alberti hace una nueva adaptación, muy parecida a la estrenada anteriormente, pero sin las menciones a los italianos.

Finalmente, en 1968, Alfonso Sastre escribe una adaptación donde los romanos simbolizan el "imperio" estadounidense y Numancia, a todos los demás países que estamos subyugados a él. Esta obra fue reeditada en 2002.

Cada adaptación ha cortado y agregado elementos, dependiendo de qué quiere destacar de la obra. En general, todas respetan la división de pueblos en el escenario y a

los personajes principales. Quisiera ahora hablar brevemente sobre cuáles fueron los cambios más significativos y las aportaciones de cada adaptación.

Primero, la de Rojas Zorrilla. Aunque no está comprobado su autoría, seguiremos usando su nombre para designarla. Esta versión tiene una trama más intrincada, pues además está escrita en dos partes. La primera es más apegada a la versión de Cervantes y guarda más la estructura de las comedias del Siglo de Oro. Incluso tiene escenas cómicas. En la segunda obra hay una intriga amorosa y Yugurta tiene más desarrollo en su historia. En general, conserva las alegorías y a los personajes. Pero Teógenes es más activo y soberbio a la hora de defender su ciudad. Además, él es más joven en esta versión y apenas se casa con su mujer. A diferencia de la Numancia de Cervantes, esta tiene una estructura más barroca.

Las versiones de Alberti son mucho más apegadas, pues se basaron en el texto de Cervantes. Dice en su prólogo que cambió algunos versos y cortó otros, pues no aportaban realmente a la escena y se hacían cansados. Quitó las escenas de los sacerdotes, Marquino y el muerto, pues quería centrar más la atención en el aspecto social, guerrillero. Donde más se hace presente la voz de Alberti es en los diálogos de las alegorías. Le previene directamente al público sobre los italianos y alemanes, y alienta a la gente.

En su segunda adaptación, curiosamente, preserva más versos originales de Cervantes y, dado que no hay italianos acechando, la versión es más cercana a la original. Sigue sin dejar las escenas rituales, pero conserva las alegorías, las metáforas y los símbolos, tanto como los discursos. Alberti no hace estas adaptaciones desde la teoría, pero seguramente intuyó la necesidad de estos elementos.

Creo que la versión de José Emilio Pacheco es la más cercana a la versión de Cervantes. Los cambios son realmente mínimos en cuanto a la estructura y hasta en los versos. Es como si hubiera solo "pulido" la obra en las pequeñas asperezas que tenía. Conserva las alegorías, los cuadros propuestos por Cervantes y la mayoría de los discursos. Le quitó las grafías antiguas, por lo que es más fácil de leer para un público moderno. En lo que más difiere es en el tratamiento de Teógenes a quien le quita las últimas escenas, de manera que el final gana contundencia.

La obra de Alfonso Sastre es una versión modernizada, donde los soldados representan un ejército actual y hay más desarrollo de la estrategia de Escipión. Emplea un estilo más realista que no permite la distancia entre la ficción y el público, y vuelve más evidente el mensaje. La disposición del escenario es interesante porque no muestra los

dos ejércitos al mismo tiempo. En cambio, el espacio se va transformando según la escena. Y al final fingen la toma del teatro por unos estudiantes para darle al público la sensación de que la lucha no sólo está en el escenario.

Por otra parte, todas las versiones (excepto la de José Emilio Pacheco, pues es la más apegada a la original) añadieron escenas cómicas o de amor, dándole así a la obra un poco más de luz, contraste y ritmo.

CAPÍTULO 3. LA ADAPTACIÓN

Éste se ha vuelto un tema sumamente concurrido pero poco estudiado, especialmente desde la aparición del cine. El porcentaje de películas basadas en libros es altísimo, por lo que los libros y ensayos que hablan sobre este tipo de adaptación no son pocos. Sin embargo, si observamos un poco más allá, veremos que la adaptación es mucho, mucho más que *traducir* una obra literaria en un filme.

En este capítulo expondré *grosso modo* lo que es la adaptación, los tipos que existen, sus límites y teorías. Empezaremos por la de Linda Hutcheon, pues en su libro habla de la adaptación en general y no solo de cierto tipo en particular. Por otro lado, está la teoría de Eleicer Cantillo respecto a la adaptación teatral. Y, finalmente, analizaremos algunas de las razones por las cuales ha sido tan difícil teorizar al respecto.

3.1 Qué es adaptar

Empecemos por lo más simple, por la palabra. Según el Diccionario de la Real Academia Española, adaptar es:

adaptar.

(Del lat. *adaptāre*).

1. tr. Acomodar, ajustar algo a otra cosa. U. t. c. prnl.
2. tr. Hacer que un objeto o mecanismo desempeñe funciones distintas de aquellas para las que fue construido.
3. tr. Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original.
4. prnl. Dicho de un persona: Acomodarse, avenirse a diversas circunstancias, condiciones, etc.
5. prnl. *Biol.* Dicho de un ser vivo: Acomodarse a las condiciones de su entorno.

(DRAE; 2001: 42).

Podemos ver que en estas definiciones, aunque se apela a acepciones diferentes, todas convergen en dos conceptos: cambio y permanencia. Dos opuestos que, por la misma razón, pertenecen a la misma esencia y pueden coexistir. Dice Linda Hutcheon en su prefacio, que todos tenemos conscientemente o no, una definición (Hutcheon: XI). Yo me he basado en el diccionario. Una adaptación no lo es si no cambia en forma o en

fondo y tampoco, si nada permanece de la obra base. Creo que lo que siempre debe permanecer es la esencia. El problema, como siempre, está en encontrarla.

El otro concepto que nos sirve de estas definiciones es el sentido de ajuste en otro medio, para otro público, con otro mecanismo, para otra función. Esto nos lleva a las razones por las cuales adaptamos cosas en general y obras en particular.

3.2 Linda Hutcheon

Linda Hutcheon es profesora de Inglés y Literatura comparada en la Universidad de Toronto y es autora de varios libros teóricos. En su libro *A Theory of Adaptation* trata de teorizar justamente sobre el fenómeno de la adaptación, pero trata de hacerlo de la manera más general posible, por lo que no se enfoca ni en obras, ni en medios específicos.

Ella encuentra que la adaptación tiene dos vistas: como producto y como proceso de creación y recepción. Analiza la recepción de la adaptación *como adaptación*. Es decir, que analiza la recepción de la obra cuando se conoce la obra *original*. Y habla del placer de recibir la adaptación como un palimpsesto o parche. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua:

palimpsesto.

(Del lat. *palimpsestus*, y este del gr. παλίμψηστος).

1. m. Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente.
2. m. Tablilla antigua en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir.

Según Linda Hutcheon, el placer de las adaptaciones viene de esta doble percepción de la antiguo y de lo nuevo, viene de esta repetición sin réplica, es decir, con cambios (Hutcheon: 4).

(DRAE; 2001: 1655).

Además, le intriga la doble reacción ante las adaptaciones, pues hay una gran popularidad pero también mucho desprecio. Por un lado, cualquier libro que se haga película asegura su propia venta y la del filme, pero por otro, hay cierta preferencia por la obra *original*, de manera que se percibe a la adaptación como secundaria, menor. De ahí, la jerarquía de los textos donde el original es lo más alto. Sin embargo, Linda Hutcheon trata de romper con esa idea de jerarquías, pues no existe una sola obra original en el

mundo. Nos explica que incluso *Romeo y Julieta* de Shakespeare es adaptación de la obra de Arthur Brooke (Hutcheon, 2006: 177). De hecho, la época victoriana tuvo una fuerte tendencia hacia la adaptación de textos (Hutcheon, 2006: XI), así como los renacentistas de otros países como España o Francia. Hoy en día, una obra es adaptada no solo a cine, sino también a videojuego, juego de mesa y hasta a parque temático.

Y así como Aristóteles dividió la literatura en tres géneros según su forma de contar historias, Linda Hutcheon dividió la adaptación en tres formas de enganchar al público según la forma en que este y el artista interactúan: *telling, showing and interacting* (Hutcheon, 2006: XIV). *Telling* se refiere a los medios que *cuentan* la obra, como las novelas o los cuentos; *showing*, a los medios que *muestran* la obra, como el cine, la danza o el teatro; *interacting*, a los medios que nos permiten interactuar física y kinestésicamente, como los videojuegos o los parques temáticos.

El libro está dividido en cinco capítulos, siguiendo la estructura del periodismo y sus preguntas básicas: ¿Qué? ¿Quién? ¿Por qué? ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Dónde? Así, en el capítulo uno empieza a teorizar sobre la adaptación en sí; en el capítulo dos parte de la pregunta ¿Qué?; en el tres, de las preguntas ¿Quién? y ¿Por qué?; en el cuatro, de la pregunta ¿Cómo?; y en el cinco, de las preguntas ¿Dónde? y ¿Cuándo?

3.2.1 ¿Qué?

En el libro se profundiza bastante en el tema y se dan abundantes ejemplos. Sin embargo, quiero rescatar aquí solo los conceptos que puedan ayudar a entender la adaptación y el proceso que se llevó a cabo en *La Numancia*.

En el qué vemos la forma, pues una de las cosas que ha demostrado la adaptación es que forma y fondo son divisibles (Hutcheon, 2006: 9). No está en ninguna de ellas la esencia del arte, aunque esté en alguna parte de éste y, en general, como en todo, no hay reglas. Ya se empieza a teorizar al respecto, pero nada garantiza una buena adaptación.

Dice Linda Hutcheon que en una adaptación siempre habrá ganancias y pérdidas (Hutcheon, 2006: 16), y tiene razón. Al cambiar de modo, de género o de forma, hay ganancias en el punto de vista, en la temática o en el desarrollo de los personajes, pero también puede haber pérdida en detalle, ambiente o anécdota, por mencionar algunos ejemplos.

Un medio diferente puede aportar en punto de vista, interiorización, tiempo, ironía, ambigüedad, metáforas y símbolos, silencios y ausencias (Hutcheon, 2006: XV). No solo si pensamos en que una novela puede aportar más detalle que una película, sino que también una película puede aportar estos silencios y estas metáforas visuales que tanto le cuestan expresar a la literatura. Si convertimos un poema en un musical, también veremos que la adaptación ganó mucho en el dibujo de personajes aunque seguramente perdió algo en la belleza narrativa.

Además, cuando modificamos la forma, el género o el medio, también hay un cambio en las expectativas del público (Hutcheon, 2006: 45), pues seguramente, esperará que una nueva ópera conserve la belleza de la historia original, luciendo los elementos característicos de la ópera, como la interiorización de las arias, la obertura de la orquesta o la impresionante escenografía.

Un elemento sumamente importante en la adaptación en donde cambia el medio es el tiempo (Hutcheon, 2006: 66). Tanto el tiempo de la ficción como el real, especialmente en el caso de la representación. Un libro seguramente puede contener más que una canción o que una película, pero más allá del formato, está el tiempo ficcional. ¿Cómo representar elipsis de tiempo y hacer de este un elemento artísticamente interesante en diferentes medios? La literatura lo hace de una forma y el teatro, de otra. Pero siempre es un elemento clave de la adaptación.

Pasa lo mismo con el punto de vista y el narrador. ¿Quién cuenta la historia? En la ópera puede ser la música (Hutcheon, 2006: 75) y en los videojuegos, casi siempre hay un narrador. Así, el simple hecho de haber cambiado de medio, nos lleva a cambiar también otros elementos que contribuyen al discurso, al ambiente o incluso a la historia. También explica que a veces la adaptación se hace entre dos formas diferentes que pertenecen al mismo modo de enganche. Puede ser que un cuento sea adaptado a una novela. Ambos son medios en los que se *cuenta* la historia, pero el cambio de forma ya da diferentes posibilidades a la historia. (Hutcheon, 2006: 49).

Así, si variamos de forma de enganchar al público, de género o simplemente de forma, mudaremos muchos otros elementos, ganando y perdiendo con el cambio (Hutcheon, 2006: 70).

3.2.2 ¿Quién? ¿Por qué?

Dado que hay tanto desprecio por las obras *derivadas*, ¿quién querría adaptar algo? ¿Por qué no hacer puras creaciones *originales*? Hay muchas razones, por lo que los adaptadores también son muchos y muy diversos. Las razones van desde una cuestión económica hasta alguna personal, pasando por las cuestiones legales, pedagógicas y políticas (Hutcheon, 2006: XV).

A pesar del desprestigio de las obras derivadas, es más fácil vender una película que lleve la leyenda de *Basado en la novela...* o *Basado en una historia real*. Es más económico tanto para los productores, como para el guionista, ya que a este último le están ahorrando meses de borradores sin forma. La investigación se centra en la obra, pero el mundo ya está creado, con todo y personajes coherentemente diseñados. Todo encaja, solo hay que *adaptarlo* a alguna otra forma de expresión. La adaptación no es fácil ni rápida, pero siempre será más fácil y rápida que una obra original que, seguramente, lleva años gestándose en la mente de su autor.

Por otro lado, si ya te enamoraste de una historia, es muy probable que quieras escucharla de nuevo, pero quieres volver a sorprenderte, por eso no ves la misma película ni a lees el mismo libro. Tal vez vayas a ver una obra de teatro o a visitar un parque temático basado en el mundo de la obra. A este encanto de las adaptaciones Linda Hutcheon le llama *familiarity and contempt* (Hutcheon: XVI). Significa familiaridad y desprecio. Una de las tantas facetas dobles y paradójicas de la adaptación.

Sin embargo, hay otras razones para adaptar historias. Una de las más interesantes es la de *preservarlas* (Hutcheon: 8). De alguna manera, la idea de evolución está involucrada con la de adaptación y en el libro se hace la siguiente analogía (Hutcheon, 2006: 31): Si las especies avanzan por medio de la adaptación al nuevo medio, las que evolucionan no son las más fuertes, sino las más flexibles al cambio. Así, las historias más adaptables podrían ser las más trascendentes, las que evolucionan y todos conocemos. Pero para adaptarse, es necesario cambiar algo y conservar otra cosa. Hay que cambiar lo que ya no se adapta al nuevo medio y conservar cuanto aún puede quedarse.

A veces también se adaptan las obras para ciertas edades (Hutcheon, 2006: 118), como los pasajes de la Biblia, o algunos clásicos antiguos. De esta manera, hay historias que todo Occidente conoce desde la infancia, como sucedió también con algunas películas Walt Disney. Estas llegaron a traducirse a más de 50 idiomas.

Algo muy importante a la hora de adaptar es respetar al autor original (Hutcheon, 2006: 18). Pero siempre con la reserva de poder cambiar muchas cosas de la obra base. De hecho, muchas de las adaptaciones son hechas por admiradores de alguna historia o autor, por alguien que ama tanto una historia, que deseó reescribirla y complementarla, o transportarla a un nuevo medio. Un buen ejemplo de esto, son algunos actores que conocían a su personaje antes de representarlo y que morían por hacerlo, o las páginas de fanfic, donde lectores fanáticos de ciertos personajes de ficción escriben nuevas escenas y finales alternativos.

Palimpsests make for permanent change (Hutcheon, 2006: 29). El cambio en el palimpsesto es permanente. A veces se hacen nuevas adaptaciones de otras, como en *Romeo y Julieta* de Shakespeare. La obra puede experimentarse *como adaptación o como obra original*. Y de ambas formas debe poder funcionar. Esa es otra ambivalencia interesante. Nunca sabes quién irá a verla, por lo que debes cuidar tanto una forma como otra, tanto la experiencia de palimpsesto como la de una obra original.

3.2.3 ¿Cómo?

En este capítulo habla más específicamente de lo que se gana en punto de vista y experiencia con los diferentes modos de enganche (*telling, showing, interacting*), pero lo que más debe interesarnos a nosotros es lo que dice sobre el proceso de adaptación.

Según Linda Hutcheon, el medio no está entre el emisor y el receptor, sino que los incluye (Hutcheon, 2006: 34). Cada nueva adaptación está hecha por cierto artista y para cierto público, por lo que este último va a determinar gran parte de la adaptación. En el caso de la enseñanza, especialmente en inglés, una nueva película infantil puede suponer una nueva carga de material educativo que pueden aprovechar los profesores (Hutcheon, 2006: 1118). Algunas historias tienen incluso página web y sección de actividades para maestros y alumnos. Este modo interactivo de las páginas de internet también sería una forma de adaptación.

Como vemos, no todo puede cambiar en una adaptación, pero sí cualquier cosa. Podemos cambiar el ritmo, la temporalidad, los ambientes, el tono, el género, el modo o la forma. Lo que sí es crucial, según el libro, es el tema, el *storyline* (que podríamos traducir como el arco dramático) y los personajes (Hutcheon, 2006: 11). Y son cruciales no porque no podamos modificarlos, sino porque casi nunca deberíamos tocarlos siquiera, de lo contrario, habría que hacerlo con maestría.

Hay otro elemento sumamente importante que modifica el proceso de adaptación: los otros creadores. Cada actor, bailarín y músico reinventan la historia. Ese cambio es inevitable desde el momento en que son otras mentes, nuevas, diferentes, interactuando (Hutcheon, 2006: 80).

Hay obras que tardarán muchos años en ser olvidadas por el público en general, por lo que adaptarlas, significa conocer la obra mejor que sus *fans*. Algunas adaptaciones están hechas para ellos e incluyen fragmentos o que incluso crean silencios que solo quienes conocen la historia podrían entender (Hutcheon, 2006: 117). Esto pasa con muchas obras, ya sean leyendas, literatura clásica o historias de un manga o animé. Las expectativas de un público conocedor siempre serán diferentes y hay que tomarlas en cuenta.

3.2.4 ¿Cuándo? ¿Dónde?

Cuando una obra se adapta en otro país y pasado algún tiempo, sufre algo que Linda Hutcheon llama *transculturation* o *Indigenization* (Hutcheon, 2006: XVI). La obra viaja a través de culturas, idiomas, historia..., y el significado cambia, así como los valores.

Este es uno de los aspectos más interesantes de la adaptación. ¿Cuándo se adaptó la obra? ¿Dónde? ¿Qué estaba pasando en ese momento? Cuando respondemos a esas preguntas podemos entender también el por qué, quién y cómo de la adaptación.

A veces, podemos hacer cambios muy pequeños en una obra, pero esos bastarán para cambiar la manera en que esta es recibida (Hutcheon, 2006: 142). *La Numancia*, por ejemplo, ha sido montada en diversas ocasiones. En muchas de ellas fue adaptada, pero en muchas otras, no. El simple contexto resignifica la obra. En el contexto podemos considerar el entorno social, político y económico. Una obra como *La Numancia* podría hablar no solo de la guerra, sino incluso de la guerra entre razas si se montara en una región y una época que sufriera de este problema social, ya que la opresión de los romanos lleva a los hispanos al suicidio.

Así, el momento histórico es tan importante como el lugar (Hutcheon, 2006: 175) de la adaptación de la obra, ya que, dentro del mismo país, hay estados, capitales o regiones que padecen más de algún problema que otros. Seguramente, el mensaje que quieren escuchar, las historias que les gustan y las expectativas artísticas que tengan serán diferentes a las de sus vecinos.

Por esto mismo, la adaptación puede incluir elementos regionales diferentes, como la música, los vestuarios o incluso el final de la historia, lo que Linda Hutcheon llama trabajos híbridos (Hutcheon, 2006: 151). Nos cuenta incluso varios ejemplos en que una historia ha viajado de una cultura a otra. A veces con extraordinarios resultados y a veces extraños.

Este cambio que sufren las obras y que llega a ser verdaderamente enriquecedor es parte del atractivo de las adaptaciones. Hay quienes dicen que la creatividad es juntar cosas que no van juntas. Así, estas mezclas pueden llegar a percibirse como obras muy creativas. Muchas veces estas obras son esperadas con altas expectativas, especialmente si los adaptadores tienen buena fama como tales. Un ejemplo de esto son las películas de Walt Disney donde adaptaron desde cuentos occidentales clásicos, hasta leyendas de otras culturas, como en el caso de *Aladín*, *Pocahontas* y *Mulán*. Las expectativas de estas películas seguramente fueron diversas en cada país y muy diferentes de lo que esperaban quienes conocían las versiones antiguas.

3.3 Eliécer Cantillo

Por otra parte, Eliécer Cantillo en su libro *Apuntes sobre la adaptación dramática (2000)* analiza algunos elementos ya no sobre la adaptación en general sino (como el título lo indica) sobre la adaptación dramática en particular. Este libro me fue muy útil cuando quise empezar a hacer adaptaciones, por dos razones: la primera, porque es uno de los pocos que no habla de la adaptación de obras literarias a cine, sino de cualquier género a teatro, o incluso de una obra de teatro a otra; la segunda, porque es un libro muy claro en sus explicaciones e incluye ejemplos.

No todos sus argumentos coinciden con lo que he encontrado, ni con mi experiencia con *La Numancia*, pero creo que su teoría sigue siendo muy válida y su libro, muy útil.

3.3.1 Estructura dramática

Como ya vimos en páginas anteriores, adaptar es cambiar de un punto A a un punto B, por lo cual, siempre debemos saber cuál es el punto A, es decir, cómo es la obra original, qué género, qué tono, qué forma y qué todo. Por otro lado, no siempre adaptamos *desde* una obra teatral, pero en ese libro siempre tratan de adaptar *hacia* una obra teatral. A

veces, cuando adaptamos un cuento, por ejemplo, a obra de teatro, conocemos muy bien la estructura del cuento, pero también debemos entender cómo se estructura y cómo funciona la obra de teatro en la que vamos a convertir ese cuento.

Así, Eliécer Cantillo hace un fuerte énfasis en que un adaptador debe hacer una obra de teatro, cuya estructura sea realmente dramática, para evitar crear obras enclenques (Cantillo, 2000: 36).

Además, si queremos adaptar una tragedia como si fuera comedia, tendremos que entender muy bien cómo funciona esta última y conocer muy bien su estructura dramática.

A veces casi hay que reescribir la obra, por lo que es muy importante saber escribir teatro y, para esto, debemos conocer perfectamente los géneros dramáticos (Cantillo, 2000: 14).

3.3.2 El adaptador

Este punto es realmente importante, ya que, si bien es inevitable poner un poco de sí mismo en cualquier trabajo que uno realice, sí es indispensable conservar la *esencia* de la obra. Dice al respecto: "*Amputar no es privilegio del adaptador, en cambio es su deber hacer florecer*". (Cantillo, 2000: 43).

Así, no se debe ni cortar ni poner de más, ya que la esencia de la obra original debe llegar al público. Como vimos en páginas anteriores, es importante respetar al autor que vamos a adaptar y, como dice Eliécer Cantillo, ser solidario con él (Cantillo, 2000: 36).

3.3.3 El análisis intelectual

No es que Eliécer Cantillo esté en contra de la investigación, sino que hay momentos para todo. Como ya vimos más arriba, incluso llega a ser estricto y contundente en el sentido de respetar tanto la estructura dramática como el estilo del autor original.

Sin embargo, es muy importante que el adaptador, antes de analizar la obra, la haya leído, disfrutado y captado aquellos detalles que lo hayan impresionado de alguna manera, conmovido o hecho reír (Cantillo, 2000: 22). Estas impresiones se pueden anotar y es recomendable que se vuelvan a leer continuamente, además de leer varias veces la obra original, disfrutando de ella, ya que "El acercamiento y la percepción de la *sustancia* o *espíritu* de una obra es una dificultad que se resuelve por vías sensibles" (Cantillo, 2000: 22).

3.3.4 Adaptar es cambiar de género.

Éste es uno de los puntos más difíciles de entender de su teoría, aunque en realidad es muy simple. Para Eliécer Cantillo es muy importante que la obra cambie de un género a otro y cuando dice género, se refiere tanto a los géneros dramáticos, como a los géneros literarios. De lo contrario, solo estaríamos cambiando algunos elementos de la obra, lo que sería deformarla y no, adaptarla. (Cantillo, 2000: 21). Es decir, la adaptación debe poseer su propia unidad.

Si tomamos, por ejemplo, *Moby Dick* de Herman Melville, y la adaptamos a teatro, es una adaptación válida, ya que estamos adaptando una novela. Y si adaptamos *Hamlet*, de Shakespeare, aunque siga siendo teatro, la podemos adaptar como comedia o como tragicomedia, y seguiría siendo una adaptación válida. El problema, según este libro, es cuando no cambiamos ni el género literario, ni el dramático. Una adaptación en una cultura y época diferentes (como explica Linda Hutcheon) no es suficiente para ser una adaptación dramática, según este libro y su autor. Y esta es una postura muy común entre la gente de teatro en la actualidad, porque ¿qué es una adaptación y que, una deformación?

3.4 Adaptación dentro del género

Como vemos, a pesar de la amplitud de concepto que tiene Linda Hutcheon sobre la adaptación, cuando nos enfrentamos con la adaptación de una obra de teatro encontramos también cierto desprecio hacia esta. Y hay razones para ello, pues es común encontrar malas adaptaciones que demeritan una obra o malos directores que destrozan una obra para dar su propio mensaje. La polémica sobre si la adaptación está bien o no, desde el punto de vista artístico, sigue abierta, por lo que no podemos hacer aquí un juicio estricto.

Por el momento, solo sabemos que, como bien lo dice Linda Hutcheon, la adaptación genera en la gente tanto familiaridad como desprecio (Hutcheon, 2006: XVI). Si la adaptación es un éxito, seguramente es porque nos recuerda esa historia que tanto nos gusta y nos la vuelve a contar de una nueva y sorprendente manera. Pero si no, seguramente será porque ni es la obra *original* ni es una nueva, quedando en un molesto punto medio que solo destrozó la obra. Es por esto que empecé el trabajo con esta

pregunta: ¿Cómo adaptar un clásico sin matarlo? Y con esto quiero decir, sin matar su esencia. Pero entonces, entramos en una búsqueda prácticamente infinita y de índole más bien filosófica: la búsqueda de la esencia de la obra; es decir, de la literatura (incluyendo la dramática y el cine); es decir, de las historias; es decir, del arte...

Sin embargo, este trabajo no alcanza esas dimensiones, por lo que expondré aquí solo algunas pistas que encontré al respecto. Para Eleicer Cantillo, *adaptar es cambiar de género* (Cantillo, 2000: 14). Empiezo por él por ser quien habla de la adaptación dramática, pues es el caso que nos interesa en este estudio. Cuando dice género, se refiere tanto al género literario como al dramático. Para él, una obra que permanece siendo teatro y que no cambia ni siquiera de tono, no es una adaptación, sino una especie de deformación. Hay quien piense incluso en llamarlo *ajuste* antes que adaptación. Sin embargo, como vimos más arriba, ese ajuste es una adaptación a algo nuevo, habiendo con ello tanto ganancias como pérdidas (Hutcheon, 2006: 16).

Arthur Miller, por otra parte, es un autor reconocido por sus obras originales y opina que muchas veces la adaptación es la excusa de los dramaturgos para no crear sus propias obras (Miller 1987: 7). Mas esto lo dice justamente en el Prefacio a su adaptación de *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen. Empieza el prólogo con esta afirmación, pero dedica el resto a explicar por qué, aún así, decidió adaptar una obra tan bien hecha como la de Ibsen.

Uno de sus argumentos tiene que ver con el tema, pues, según él, el tema de la obra original es válido todavía, pero algunos de los ejemplos que da Ibsen para probarlo, ya no (Miller, 1987: 9). Miller explica más a detalle cómo cambió algunos monólogos y escenas para conservar el tema, los argumentos lógicos y la esencia, pero adecuándolos a su época y su concepción teatral.

Para hacer estos cambios se apoyó en una frase escrita por el propio Ibsen, donde dice que no hay ninguna verdad establecida que pueda durar como tal más de veinte años. Basado en esto, Miller argumenta que, seguramente, el mismo Ibsen haría esos cambios en su obra si viviera en la época actual (Miller, 1987: 10). Así, vemos que una obra que fue concebida de manera temática debería ser respetada en ese aspecto, el tema.

Otro de los cambios que hizo Miller, según él mismo, fue en el lenguaje (Miller: 11). En inglés, el lenguaje de la obra sonaba *imposibly pedantic* (Miller, 1987: 11). Esa pedantería distancia a la gente y no le permite recibir el mensaje ni el tema de la obra, ya

que no es un distanciamiento técnico, producido específicamente para propiciar la reflexión del público, sino consecuencia de la traducción y del tiempo.

Miller argumenta, incluso, que algunas transiciones son innecesarias y nada interesantes (Miller, 1987: 12). Esto, seguramente tiene que ver con la narrativa a la que esté acostumbrado el público y, por tanto, a la concepción dramática de la época. Ha habido tiempos y naciones que prefieren las obras largas y con acento en el lenguaje; y ha habido otros, que prefieren lo visual y breve, como ha pasado en la modernidad con algunos países de América y Europa.

Como se puede ver, es cierto que incluso quienes adaptan tienen objeciones hacia esta práctica, pero hay excepciones y los límites no están definidos. La adaptación puede rescatar obras de gran valor temático, como en el caso de *Un enemigo del pueblo* o preservar historias antiguas, como lo explica Linda Hutcheon en su libro (Hutcheon: 8).

3.5 La libertad artística, la legislación y el plagio

¿Por qué el desprecio hacia las adaptaciones? Con esta parte no pretendo hacer juicios de ningún tipo, sino solamente hacer un breve acercamiento al problema. Este puede ser el tema de investigación de una tesis completa de otras ciencias, pero aquí solo resaltaremos algunos factores que he observado al respecto.

El primero, tiene que ver con la libertad, esa virtud tan buscada por los artistas, y con las vanguardias. Durante el siglo pasado, la exploración artística nos llevó de lo más abstracto a lo más realista y de regreso, pasando por muchas formas y estilos. Uno de ellos, es el collage, propuesta dadá que ha tenido un gran recibimiento entre diversos artistas, pero también entre los jóvenes y hasta entre los docentes. La idea de retomar algo ya creado y mezclarlo con otras cosas en una sola obra para crear nuestra propia expresión es una auténtica manifestación de libertad. El ready-made de Marcel Duchamp refuerza esta idea de que no tenemos que crearlo todo, especialmente, porque toda creación es siempre de algo que ya existe, o como dice Linda Hutcheon, las historias nacen siempre de otras historias (Hutcheon, 2006: 2).

Y esta idea de que *no hay nada nuevo bajo el Sol* nos lleva a sentirnos libres de tomar lo que necesitemos del mundo para crear algo nuevo. La idea es bella, pero también utópica. Considerando la naturaleza humana y sus vicios, podemos entender que haya quienes quieran proteger sus obras y que se les reconozca como autores de ellas

pues, si bien nada es completamente original, sí es evidente cuando alguien copia descaradamente una obra completa y la pone a su nombre. Eso es plagio, es robo.

¿Cómo se puede robar algo intangible como una idea? Gracias al concepto de propiedad privada, a las leyes y a quienes se han dedicado a hacerlas y hacernos respetarlas. Para evitar lo más posible los problemas de autoría se han creado leyes que protegen al autor y castigos para quienes hagan uso lucrativo con obras protegidas. Hay instituciones y la historia, aunque interesante, es demasiado larga para este espacio.

Lo cierto es que nadie sabe a partir o hasta dónde existe la obra original, o a partir de dónde se considera una copia o plagio. Es cierto que la ley marca un porcentaje fijo pero el problema es determinarlo en las obras reales. Esto ha dado paso a una serie de investigaciones que van desde la intertextualidad hasta la traducción y la adaptación, por supuesto.

Lo único que tenemos son algunas nociones de esencia en el arte de contar historias. Según Linda Hutcheon, lo esencial es el tema, el *storyline* (o historia principal) y los personajes (Hutcheon, 2006: 11). Según Aristóteles, *no obstante se tendrá mucho mayor éxito con una tragedia que por inferior que sea en estos aspectos [dicción y pensamiento], posea en ella una trama y una combinación de incidentes* (Aristóteles, 1948: 1450a). Cuando dice trama, podemos entender que se refiere a lo mismo que Linda Hutcheon cuando dice *storyline*. Las palabras siempre han cambiado, pues la teoría no puede quedar en el aire, sino que debe ser escrita, pero si tratamos de ir más allá de las palabras y tratar de *entender* el mensaje, podremos ver el mismo concepto.

Cuando Eleicer Cantillo asegura que la adaptación *debe* ser un cambio de género, seguramente lo hace pensando en que debe delimitar hasta dónde debe llegar la adaptación sin quebrar la esencia y sin destruir la obra, pero en una breve sentencia, pues su estudio no es muy amplio y no permite tanta profundización.

Por otra parte, Linda Hutcheon también dice que pequeñas variaciones o incluso simples alusiones no se consideran adaptaciones (Hutcheon, 2006: 9), ni mucho menos plagio. En su estudio, donde examina muchos más elementos, descubre que no es necesario un cambio de medio o de *enganche* (Hutcheon, 2006: 170), lo que nos lleva a considerar los demás elementos para determinar qué sí es necesario para la adaptación: cambio y permanencia.

3.6 Los clásicos

Cuando decimos clásicos, no siempre nos referimos a lo mismo, así que empecemos por la definición del DRAE (Diccionario de la Real Academia Española):

clásico, ca.

(Del lat. *classicus*).

1. adj. Se dice del período de tiempo de mayor plenitud de una cultura, de una civilización, etc.

2. adj. Dicho de un autor, de una obra, de un género, etc.: Que pertenecen a dicho período. Apl. a un autor o a una obra, u. t. c. s. *Un clásico del cine*.

3. Dicho de un autor o de una obra: Que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia. U. t. c. s.

4. adj. Perteneciente o relativo al momento histórico de una ciencia, en el que se establecen teorías y modelos que son la base de su desarrollo posterior.

5. adj. Perteneciente o relativo a la literatura o al arte de la Antigüedad griega y romana. U. t. c. s.

6. adj. Dicho de la música y de otras artes relacionadas con ella: De tradición culta.

7. adj. Que no se aparta de lo tradicional, de las reglas establecidas por la costumbre y el uso. *Un traje de corte clásico*.

8. adj. Típico, característico. *Actúa con el comportamiento clásico de un profesor*.

9. m. *Arg., Ur. y Ven.* Competición hípica de importancia que se celebra anualmente.

(DRAE; 2001: 566).

Como vemos, algunas definiciones se alejan del tema y otras pueden parecer incluso caprichosas. Sin embargo, vamos a usar varios de estos puntos para hablar de un clásico, como es *La Numancia*. Según los números 1, 2 y 4, *La Numancia* pertenece a un período clásico (Siglo de Oro) y fue escrita por un autor clásico (Miguel de Cervantes Saavedra). Sin embargo, esto tiene que ver con parámetros más bien históricos. Lo que necesitamos aquí debe ser más técnico, pues es un estudio académico.

Podemos entonces ver el número 7, pero como ya vimos en capítulos anteriores, *La Numancia* no sigue las reglas aristotélicas, ni los preceptos de su época ni, mucho menos, los de la *Comedia Nueva*.

Es el punto 3 el que más se acerca a lo que consideramos como clásico en el arte, especialmente, si nos alejamos de los griegos y romanos. Sin embargo, *La Numancia* no es paradigmática, es decir, *digna de imitación*. Como vimos en el análisis, no cumple perfectamente con ninguna estructura ni dio pie a una nueva, imitada por otros artistas. En realidad, esta obra ha perdurado porque ha sido adaptada a lo largo del tiempo. Según algunos, solo la salva el renombre de su autor (Pacheco, 1993: 40).

Así mismo, la obra puede (y debe, según sus adaptadores anteriores) ser adaptada. Quizá no sea un clásico, pero hay algo en ella que debe llegar a la gente, aunque para eso deba ser retocada y ajustada, lo que según Linda Hutcheon, podría equivaler a fortaleza si lo comparamos con la evolución de las especies (Hutcheon, 2006: 31).

Por otro lado, la gente suele llamar *clásica* a una obra que ya conoce desde hace mucho y que tiene muchas versiones, como es el caso de algunos cuentos (como Caperucita Roja y Cenicienta) y películas (como King Kong y Drácula). Si lo pensamos así, *La Numancia* es un clásico que ha sido adaptado y readaptado según la época y política de quien la adapta, por lo que el público que conozca la historia en alguna de sus versiones, ya tendrá expectativas antes de entrar a la función y experimentará ese *parche* o *palimpsesto* del que habla Linda Hutcheon (Hutcheon, 2006: 172).

CAPÍTULO 4. PROCESO DE ADAPTACIÓN

Ahora que ya vimos qué es *La Numancia*, que ya la analizamos y que ya vimos qué es la adaptación; ahora pasaremos a profundizar en el proceso que se llevó a cabo para adaptarla.

4.1 Dónde nace el proyecto

Mi compañera de generación, Aurora Gómez Meza, directora y productora del proyecto, me invitó a unirme por varias razones. La primera es el tema. Ambas conocemos y amamos esta historia por razones que hemos ido descubriendo a lo largo del proceso y la investigación. Pero también porque vemos cómo está nuestro país y cómo se siente en estos tiempos. Esta obra es perfecta, porque no solo da una opinión, sino que la problematiza. La sensación de ser conquistados y aplastados por otra gente ha perdurado en nuestro país por siglos, pero no solo nosotros lo sentimos. Si lo pensamos bien, todos los países del mundo han sido invadidos alguna vez por otro pueblo. Pensemos, por ejemplo, en los xochimilcas conquistados y oprimidos por los aztecas, o los chinos atacados por japoneses, o los tibetanos invadidos por los chinos... es una historia que se repite siempre.

Ambas pensamos que México es un pueblo oprimido y asfixiado; por eso queríamos hablar del tema y que la escenificación llevara a la gente a reflexionar, ya que para una guerra siempre se necesitan dos bandos. Tanto los sitiados como los sitiadores tienen parte de responsabilidad. La leyenda de *La Numancia* es antigua y ha ido representando y encarnando distintos ideales a lo largo de la historia. Su tema es tan actual y el final de la obra de Cervantes es tan contundente, que nos pareció preciso montar una adaptación.

Por otro lado, ambas compartimos el gusto por los finales tristes. La escena final fue la imagen que nos lanzó a crear todo el proyecto. Las emociones fuertes hacen reflexionar a la gente y les devuelve un poco de compasión por otros. Al menos eso creemos. Desde el principio, quisimos contar la historia de *Numancia*, por lo que la idea era conservarla lo más entera posible y sin grandes modificaciones. Realmente queríamos montar *La Numancia* de Cervantes, pero habría que hacerle varios cambios y ajustes para que pudiera funcionar en el escenario y que el mensaje llegara al público.

La otra razón es más bien técnica: antes de *La Numancia* adaptamos *Yerma* de Federico García Lorca, y descubrimos que hacíamos buen equipo, pues tenemos la misma idea de dinámica de trabajo y los resultados nos entusiasmaron a ambas. Así nace el proyecto: con entusiasmo y hambre de rescatar esta historia contada por Cervantes.

4.1.1 Notas

Una vez pasada la emoción, todo cambia. Por eso, me dediqué a tomar notas desde el principio. A veces eran rayones, dibujos, palabras al azar o breves oraciones. Lo importante es no perder la esencia, ni los datos rigurosos, como las fechas de entrega, juntas y estreno. Esas notas han seguido durante la investigación y la adaptación.

Es útil tener una libreta a mano siempre, porque a veces, fuera del trabajo, se le ocurren cosas a uno. Yo uso mi celular, ya que a veces también se pueden tomar fotos que nos ayudarán a sumergirnos en el mundo de la obra.

Esas notas son de vital importancia, ya que el proceso de escritura de una obra tan grande suele ser muy largo y a veces puede resultar difícil retomar la escritura. Releer continuamente las notas ayuda a no perder el hilo de lo que estamos haciendo y no olvidar nunca el punto de partida y de llegada.

4.2 Concepto de dirección

Aunque todo se mueve y se transforma durante la creación del espectáculo, es importante conocer las expectativas del director (o productor, según quién te contrate). Debemos entender su concepto y su mensaje. Además de tomar nota de aquello que quiere conservar o eliminar de la obra. Estos deseos se discuten con el director, ya que, aunque ambos conocen la obra, ambos la ven desde distintas perspectivas. Una vez que se llega a acuerdos sobre esos elementos peculiares, se toma nota. El resto de la adaptación es trabajo del dramaturgo, pero siempre debe respetar los primeros acuerdos.

Una de las cosas que me pidió fue respetar la escena final y, especialmente, su sabor trágico y la sensación de inminente muerte. Como ya dije, estas imágenes del final nos motivaron a ambas. Era también indispensable mantener la idea de dos bandos en el escenario y poner acento en que son gente diferente y con distinta imagen. A pesar de que ella ya traía muchas ideas de la escenificación, estaba abierta a recibir mis

propuestas. Estos elementos que no debían ser modificados fueron discutidos por ambas hasta llegar a un acuerdo.

Por el momento, decidimos que no cambiaríamos la época ni el lugar de la historia, pues ambas queríamos conservar la historia de La Numancia, no solo por ser una obra que nos gustaba, sino también para mantener la distancia histórica. Consideramos varias posibilidades, desde adaptarla a una historia de aztecas contra españoles hasta una de extraterrestres contra humanos. El tema se conservaba pero se perdía el valor histórico y el sentido de leyenda que envuelven a La Numancia. Además, debíamos aprovechar que esta historia fue cierta. Así los elementos particulares de la obra no serían juzgados tan duramente como en una ficción.

Sin embargo, no podíamos montar íntegra la obra, ya que queríamos atraer al público, por lo que empezamos a buscar la manera de modernizarla, de agilizar las escenas y llevar a la gente al mundo de la antigüedad sin que se sintieran en una clase de historia. Debíamos buscar la mejor manera de que en escena se viera la pasión que nosotras encontramos en el texto. Así, para tratar de conservar la esencia de la obra, le propuse conservar la anécdota, la lucha romana contra los numantinos, los personajes y el título de la obra. Mientras que modificaríamos el lenguaje (especialmente, los arcaísmos, para no repeler al público desde los primeros diálogos), la trama, algunas escenas y las alegorías. Daríamos fuerza a las historias de amor y de amistad para acentuar los contrastes de luz y de sombra de la obra y lograr conmover al público.

En cuanto a las alegorías, fue un tema difícil. Por un lado, a la directora le encantaban estos personajes y su función escénica, pero por otro, las dos entendíamos que sus diálogos ya no nos decían nada a nosotras, jóvenes mexicanas del siglo XXI. Las alegorías tranquilizan a España y le prometen gloria, pero nosotras somos mexicanas, igual que nuestro público. Su imperio fue quien nos conquistó a nosotros. Decidimos conservar la idea de las alegorías, pero adaptarlas según nuestro propio discurso.

4.2.1 Búsqueda del mensaje

La Numancia, como muchas obras clásicas y famosas, toca varios temas entrelazados en su trama, por lo que debíamos buscar a qué tema le daríamos más peso en nuestra obra. Es decir, debíamos buscar de qué trata la obra y de qué queríamos hablar nosotras. Releímos la obra y nos reunimos para discutir los temas que encontramos.

El más evidente quizás sea la relación entre conquistador y conquistados. Incluso en la guerra hay protocolos y hasta reglas que, aunque no siempre se cumplan, existen y son puestos a juicio por la Historia. Ha sido fuertemente criticado que Escipión fuera tan soberbio para asfixiar a los numantinos y llevarlos a su muerte. Esto queda manifiesto en la obra. Casi podríamos atribuirle la culpa de que se suicidaran los numantinos.

Este planteamiento da paso a cuestionar el uso del poder de quienes lo tienen, el uso de la fuerza, la igualdad de valores entre distintos bandos y la figura de autoridad. Todo esto no dejaba de recordarnos a nuestra propia nación, pero no queríamos salir a gritar incoherencias. Hacía falta profundizar.

Encontramos que, aunque los romanos son liderados por su general, la verdadera autoridad que los puso ahí, estaba a kilómetros de distancia tomando vino y disfrutando de los beneficios de vivir en la ciudad. Por otro lado, aunque los numantinos tienen a Teógenes como soberano, las decisiones las toma el pueblo entero. Hay quienes argumentan que esto último lo hizo Cervantes para mostrar una civilización primigenia, ideal, siendo destruida por un imperio (Pacheco, 1993: 29). Cervantes, al parecer, no estaba de acuerdo con las conquistas en América, pero escondió el mensaje a la Santa Inquisición poniendo a los españoles como víctimas de los romanos (Pacheco, 1993: 34).

Nos dimos cuenta de que en México no nos sentimos protegidos por nuestros gobernantes ni tenemos un héroe en quien confiar como Teógenes. Así, tomamos la decisión de matar a Teógenes en nuestra adaptación. Queríamos que los numantinos, no obstante hubieran perdido a su sacerdote principal, perdieran también a su gobernante y líder, lo que los obligaría a unirse como pueblo y tomar juntos las decisiones. Así, respetamos el ideal de la obra, pero lo adaptamos a nuestro contexto.

Con esta obra podemos decir cosas muy duras de nuestra realidad pero, igual que Cervantes, las escondemos detrás de una historia de hace mucho tiempo en un país muy lejano.

También observamos que, aunque la obra trata de los numantinos, empieza mostrándonos a los romanos. Podríamos adaptarla para hacer la historia de cómo Escipión pierde la guerra por su soberbia. Vemos sus esfuerzos por vencer y por volver victorioso a Roma; caer y escurrírsele de las manos la ansiada victoria. Si él es el malo, ¿por qué mostrarnos parte de su historia? ¿Por qué tratar de entenderlo? Porque así es la guerra. Si la vemos desde la perspectiva de un bando, le daremos a este la razón, pero si la vemos desde la del otro, admitiremos que él también tiene razón. Esa complejidad nos pareció necesaria para mostrar la incongruencia de la guerra. Pero entonces descubrimos

otro mensaje en la obra que no pudimos ignorar: toda esta historia fue inútil para ambos bandos. La guerra es un juego donde nadie gana, pues, aún el vencedor pierde más de lo que gana.

Si pensamos en los dirigentes de las naciones, sí vemos quién gana la guerra. Pero en esta obra no los vemos a ellos, sino a quienes sangran en el campo de batalla, a la gente. Muchos han usado esta obra para alentar a la gente a movimientos armados, pero nosotras vimos que no podíamos decir lo mismo. Nosotras, que somos estudiantes a quienes muchas veces han incitado a manifestarnos contra las injusticias del país, descubrimos con esta obra que no vale la pena luchar por ideales ajenos. La idea va y viene, pero la muerte es real.

El descubrimiento fue tan fuerte, que nos impulsó aún con más fuerza a montar la obra y adaptarla para hacerla llegar al público contemporáneo. Los ideales mostrados quizá sean poco realistas, pero ningún hombre digno de admiración ha sido jamás realista.

Nos fuimos de esa junta con varios puntos en claro: queríamos que la gente se identificara, que sintieran desesperación y al final, esperanza; el suicidio colectivo y la falta de autoridades y dioses era necesaria para este mismo fin; la premisa de la obra sería "No vale la pena luchar por un ideal ajeno".

Por esto, buscaríamos una estética que coincidiera con el estilo no realista de la obra. Queríamos que el público entrara a ver una obra de romanos contra celtas y descubriera al final que la obra hablaba de nosotros. La metáfora es perfecta para llevar el mensaje sin que la mente oponga resistencia. Empezamos con risas, con la elegancia de los héroes y la magia de la antigüedad. Terminamos con la crudeza de un pueblo entero muerto a los pies de los "conquistadores".

4.3 Condiciones iniciales

Desde el principio, hubo que considerar ciertas condiciones que determinarían la adaptación. La primera es el texto y el hecho de que, quien conozca la obra, ya tiene ciertas expectativas. Además, no queríamos hacer nuestra versión de la leyenda de la Numancia, sino adaptar *La Numancia* de Cervantes, por lo que debíamos partir directamente del texto.

Teníamos grandes ideas, pero había que pensar en que todo el presupuesto saldría de todos nosotros, actores, diseñadores, asistentes... Por lo mismo, si alguien iba

a invertir dinero en la obra, no podíamos darle un personaje que saliera menos de tres minutos en el escenario. Eso nos obligaba a adaptar los personajes de manera que cada uno tuviera relevancia y presencia en la obra. Para eso debíamos eliminar a los personajes incidentales y darles fuerza a los secundarios. A pesar de eliminar varios personajes sin nombre, debimos crear nuevos con características propias y relevancia en la historia. Decidimos entonces que fueran parte del pueblo numantino, pero no tuvieran sólo diálogos a coro, sino que cada uno tuviera sus propios argumentos y, ya en conjunto, dieran la imagen de un mismo pueblo. Así, a cada pregunta de un personaje, se escribieron varias respuestas, según el carácter y la situación de cada quien.

La idea era tener el texto en junio para que la obra se estrenara a finales de septiembre, por lo que el tiempo se volvió otro factor en la adaptación. Había mucho por investigar y modificar de la obra. Además, esta debía quedar prácticamente perfecta en junio, pues no había tiempo para editarla con los actores, pues estos eran muchos y queríamos que la obra concursara en algunos certámenes.

4.3.1 Otros factores

Aunque ya he mencionado algunos factores que determinaron esta adaptación, me gustaría agregar aquí algunos.

Meta y concepto del director. Si bien la obra tiene un mensaje propio, es muy importante que la adaptación esté guiada por las ideas del director y por sus metas. En el teatro todos somos creadores de la misma obra. Lo que le da sentido a ese torrente creativo es la mente del director. Él sabe a dónde quiere llegar con el proyecto, por lo que todos los demás creamos en función de su concepto.

Ambas llegamos juntas a la idea primordial de la obra: No vale la pena luchar por un ideal ajeno. Sin embargo, una vez que quedó clara, había quedado trazado el camino y había que seguirlo; hacer todo en función de él.

Producción. El equipo de producción es otro elemento que determina la adaptación, pues en ese equipo están desde los realizadores hasta los de relaciones públicas, por lo cual el concepto y la imagen de la obra es una creación de todo el equipo. Los diseñadores hacen propuestas que el director, junto con todo el equipo, revisa y discute. Todo está relacionado: si el diseñador propone un vestuario realista, la escenografía debe ser

armoniosa con él, así como la iluminación. Si imaginamos todo eso junto con los actores, podemos imaginar cómo se verá la obra, el cartel y hasta la página de *Facebook*.

Aunque gran parte de la propuesta va desde la dramaturgia, tuve que tener muy en cuenta el concepto visual de la obra. Eso es algo complicado, porque ellos esperan mi texto para pensar en su propia propuesta y yo, espero su propuesta para afinar detalles. Al final, lo mejor es el vaivén de ideas y múltiples tratamientos a la obra.

Tiempo. Esto siempre es un factor. El libreto debe estar listo a tiempo para la lectura con los actores. Después, se hacen los últimos cambios. Para ese momento, el director ya debe haber leído varios tratamientos y ya está trabajando con el equipo de producción. De esa manera, cuando empiezan los ensayos, el texto está prácticamente terminado; los diseños ya están definidos; Y ya está todo el equipo completo, sin faltar nadie de ningún departamento de trabajo. Para entonces, el montaje está echado a andar y empieza la cuenta regresiva.

Cuando llegamos a este punto, yo ya llevaba meses trabajando el texto con la directora (muchos más después de los agendados originalmente). Calculamos los tiempos con calendario en mano y consideramos incluso los períodos de vacaciones que, si bien se pueden usar para trabajar, son días difíciles para empezar a organizarse.

El texto se entregó a los actores en diciembre. Se hicieron correcciones para enero y se empezaron ensayos cerca de marzo.

4.4 Propuesta y contrapropuesta

Semanas después de la junta, llevé una escaleta de cómo irían las escenas de la obra y qué sucedería en ellas, además de una nueva lista de personajes divididos entre romanos, numantinos y alegorías.

La escaleta estaba a colores para identificar si la escena era de romanos, numantinos o alegorías. Estaban resaltadas las muertes y las escenas de amor. Así, presenté de manera esquemática cómo adaptaría la obra y qué elementos conservaría.

Para ese momento, yo aún quería quitar las alegorías y aún no metía nuevos personajes, sino que, al contrario, dejé la historia con el mínimo de personajes posible para entender primero la obra y poder discutir el casting con la directora.

En esa junta, pulimos la estructura, discutimos el porqué de los elementos y reestructuramos algunas cosas, como los personajes. Decidimos quitar las alegorías de

Cervantes, pues estas van dirigidas explícitamente a los españoles y, en cambio, pusimos dos alegorías para ser representadas por uno o dos actores: La muerte y el tiempo. Como las alegorías sirven para reforzar el discurso de la obra, decidimos que fueran algo más simbólico y general, para "no hablar de México", y dar la sensación de que esta es una historia que se repite (metafóricamente) todo el tiempo. Estas alegorías nos ayudarían a generar distancia entre el público y la obra.

La directora me pidió cerca de seis personajes femeninos más. Propuse integrarlas como parte del pueblo numantino. Así, podíamos crear nuevos personajes sin necesidad de tener actores de relleno para el pueblo. Esto nos dio una visión curiosa: En un pueblo azotado durante años y años por la guerra, es natural ver más mujeres que hombres, pues estos mueren en el campo de batalla. Así, teníamos dos bandos: las mujeres (y algunos pocos hombres) de Numancia contra los soldados romanos. Interesante. Darles más peso a las mujeres también justifica que la famosa decisión de autodestruirse sea idea suya. Como Numancia no es un imperio, sino, más bien, un pueblo casi primitivo, las mujeres son tan importantes como los hombres y todo eso se vería simplemente por la distribución de los personajes.

4.5 Decisiones

Esta es la parte más agri dulce del proceso. Hay que tomar muchas decisiones para las que no siempre se tienen los conocimientos o el tiempo necesarios. De esas decisiones vendrán las nuevas condiciones, problemas y logros. Es importante, pero casi nunca hay suficiente tiempo. Se requiere de una buena organización y de estar muy al pendiente, pues todo va surgiendo conforme el proyecto avanza. Ninguna obra es igual a otra y ningún proyecto es igual a otro. Cada vez que se empieza a trabajar es necesario prever los problemas de siempre más un montón, imposibles de adivinar.

4.5.1 Tema a desarrollar.

Como ya dije más arriba, esta fue una de las primeras y más importantes decisiones del proyecto. Del discurso depende qué tema se desarrollará más en la obra, qué mensaje se quiere dar, cómo hacer llegar el mensaje, e incluso qué personajes son indispensables y cuáles, no. Saber qué queríamos decir y poder ponerlo en una frase era importante, pues no sólo nos serviría a nosotras para no perder el camino, sino también a quienes no

llevaban tanto tiempo empapándose de la obra ni estuvieron en los primeros procesos. Ese discurso es la esencia del proyecto, porque lleva un concentrado de todo lo que estallará en escena.

4.5.2 Análisis de la obra y teoría.

Una vez leída y discutida la obra, debe analizarse. Nosotras recurrimos a nuestros apuntes de clase y a varios libros para profundizar en cada elemento antes de decidir sobre él. Como dice Eliécer Cantillo, es importante seguir la intuición y no perder de vista aquello que nos atrapó de la obra, pues no se debe olvidar: en el arte muchas cuestiones se resuelven de manera sensible (Cantillo, 2000: 22). Tratamos de mantener un equilibrio entre la teoría adquirida en las clases y la técnica que estamos encontrando a través de nuestros proyectos junto con nuestra propia sensibilidad.

La mejor manera de respetar a la obra y al autor era conociendo bien a estos antes de hacer cualquier juicio, conservar la emoción del inicio y no perder nunca de vista nuestro objetivo original. Mi frase guía en este proceso fue justamente *El punto de llegada es el punto de partida*. No quería perderme ni en la teoría, ni en la emoción de crear. Las notas de la primer lectura y aquellas de la primera junta, las revisaba continuamente durante todo el proceso esperando llegar justo adonde habíamos soñado desde un principio.

4.5.3 Búsqueda de la esencia

Esta fue una de las partes más difíciles. Siempre estará esa pregunta ahí: ¿Qué es lo esencial de esta obra? De donde viene: ¿Qué es lo esencial de *una* obra, de *una* historia?

Recurrí a Aristóteles, a Linda Hutcheon, a mi directora y a mi intuición (no es un argumento académico, pero es una gran herramienta cuando se está perdido). Al final encontramos que lo esencial de esta obra estaba en el suicidio colectivo, en la falta de dioses y autoridades, y en el nombre de la ciudad. Decidimos conservar estos elementos y adaptar los demás, tratando de no forzar demasiado la historia.

4.5.4 Márgenes y realidad.

A pesar de soñar grandes cosas para esta historia, hubo que ser realistas con el presupuesto, con el tiempo, con nuestros conocimientos y nuestra experiencia. Con base en todo esto, junto con nuestros sueños, empezamos a crear. Nos pusimos márgenes previendo posibles contratiempos y nos obligamos a cumplir con un calendario a fin de poder cumplir con todos nuestros compañeros de trabajo. Y descubrimos dónde está la grandeza de cada obra de arte; no en lo que pudo haber sido en un plano utópico de perfección, sino en lo alcanzado en esta realidad inarmónica, limitada y cambiante. Se lucha justo por ese logro real.

4.5.5 Título

Esta fue otra de las decisiones importantes. Muchas veces se cambia el título, pues la obra solo esta basada en otra, pero no es aquella. Otras veces, cuando el tema lo permite, el título sigue haciendo alusión al original, pero cambia las palabras. A veces, solo se acorta o se alarga ligeramente el título para indicar que es un adaptación, como lo hizo Alfonso Sastre con su *Numancia*, donde suprimió el artículo. En nuestro caso, elegimos dejar el título como *La Numancia*, con la misma idea de preservar la obra y su esencia. Nos parecía que el título es fuerte, contundente y claro. Además de que conserva, para quienes la conocen, la idea de la obra original.

4.6 Los tratamientos

Trabajamos mucho tiempo la adaptación de la obra, por lo que hubo muchos tratamientos con diversas correcciones cada uno. Los más relevantes fueron cinco: El primero, donde ya estaba nuestra propuesta y nuestro discurso; uno segundo, donde se propuso adaptar la obra respetando el verso; el tercero, donde se retiró todo el verso, pues se requiere de una excelente técnica para copiar el estilo de otro autor en escenas completamente nuevas; el cuarto, que es básicamente la versión formal; y un quinto donde se tomó en cuenta la lectura de los actores para hacer los cambios.

Hubo muchos más tratamientos, pero algunos tuvieron pequeños cambios o arreglos de detalles. Todas estas capas son importantes y van reflejando todo un proceso.

4.6.1 Propuesta

En principio, hubo una propuesta de adaptación, donde los cambios a la obra original eran realmente mínimos. Solo se cambiaba el lenguaje y se agregaban escenas a la historia de amor, a fin de contrastar aún más la belleza de la vida con el horror de la muerte y la destrucción. Sin embargo, nos dimos cuenta de que no bastaban esos simples *ajustes* para poder trabajar la obra. Hubo que releer, reestructurar y reescribir, por lo que dedicamos unas semanas más para tener el siguiente tratamiento.

4.6.2 Cambios

La siguiente propuesta nos pareció más orgánica y con una narrativa mucho más moderna, de manera que el público pudiera acercarse mejor a la obra. Propusimos un lenguaje estilizado que diera la idea de antigüedad, aunque no fuera arqueológicamente correcto. Vimos algunas películas y leímos algunas obras para darnos ideas sobre esa estilización. Incluso la obra original de Cervantes hace algo parecido con el lenguaje, pues tanto romanos como numantinos hablan como españoles, y lo que da la sensación de ser una historia clásica, antigua, es esa estilización neoclásica tan común en las obras de la época donde, por ejemplo, juran por dioses romanos. Así, se buscó escribir la obra en verso, pero sin rima. Es decir, que queríamos generar lo melódico del lenguaje con base en el ritmo, en la acentuación de las palabras, y suprimir las rimas; una especie de prosa poética, o de versos métrica y rítmicamente precisos, escondidos en largos renglones de aparente prosa.

La supresión de la rima tenía dos razones. La primera, que si no se sabe decir verso, el público actual se aburre y a veces hasta se siente culturalmente distanciado. La segunda, que se tiene que ser un gran poeta para no escribir rimas obvias y repetitivas.

4.6.3 Creatividad

Este fue un elemento esencial en la adaptación, pues la primera indicación de la directora fue la de total libertad, sin tomar en cuenta el presupuesto. Cualquier creación artística tiene fases de creación libre, fases de investigación y fases de corrección estricta. En general, este fue el método que se llevó a cabo, aunque el ciclo completo (creación-investigación-corrección) se ha repetido varias veces.

4.6.4 Contratiempos

Siempre es bueno considerar la situación real. Una vez hechas y discutidas las propuestas, quedaba poco tiempo y faltaban personajes para las actrices. Se escribieron algunos diálogos en verso sin rima que nos encantaron a la directora y a mí. Sin embargo, quedaba muy poco tiempo para hacer esa estilización en toda la obra, por lo que decidimos dejarla en prosa (sin ninguna forma de versificación en el ritmo ni en la métrica) pero dando la idea de antigüedad a través de la sintaxis y algunas palabras arcaicas.

4.6.5 Tratamientos y orden

Debido a la cantidad de tratamientos, fue necesario que cada archivo llevara fecha, de manera que siempre supiéramos todos cuál era la versión final y definitiva. Este método, aprendido en las clases de la facultad (TICA y Administración Teatral) resultó sumamente práctico para el equipo creativo.

4.6.6 Limpieza (ortografía y redacción)

A pesar de que siempre se trata de escribir en limpio, es muy común encontrar faltas de ortografía o de redacción, por lo que muchos de esos tratamientos se debieron a cambios de este estilo. De hecho, después de cada tratamiento donde se hacían cambios en los diálogos o en escenas completas, había que hacer otro tratamiento de *limpieza*, para corregir errores de tecleo, ortografía y redacción.

4.6.7 Los actores y la escena

Uno de los tratamientos más delicados fue aquel en que se tomó en cuenta la lectura con los actores. Es un paso muy importante, pero también muy difícil. Por un lado, se puede apreciar qué escenas lograron dar risa, qué personajes se entienden y algunos otros detalles por el estilo. También podemos ver más o menos cuánto durará la obra y si algún fragmento tiene problemas de ritmo o incluso de lógica.

Sin embargo, hay que ser muy agudos para distinguir cuándo es un problema del texto y cuándo, un error en la lectura del actor. Especialmente, porque suele ser la primera vez que tienen contacto con el texto adaptado. Normalmente, los actores no están

tan enterados del proceso llevado a cabo meses antes de que fueran convocados. Conocen el discurso, la historia original y a veces hasta consiguieron otras versiones. Pero rara vez leen tratamientos anteriores de la adaptación.

4.6.8 Últimos ajustes

Aun cuando se piensa que la obra está lista, es común hacer pequeños cambios al texto que no terminan de quedar bien. Tiempo después, cuando los ensayos están muy avanzados, el director llega a hacer todavía más cambios, pues es imposible prever absolutamente todo desde el texto. La directora con quien trabajé es sumamente respetuosa del texto, pues se basa en él para crear su montaje y, por lo mismo, éste debe estar muy bien estructurado. Sin embargo, es muy posible que haya hecho algunos cambios al texto final, cambios que parten de la escena misma.

4.7 Funciones

La obra no ha sido estrenada aún, sin embargo, ya ha habido un par de ensayos con público donde los actores ya corren la obra completa con su vestuario y utilería completos, además de la escenografía terminada.

El resultado ha sido muy satisfactorio, ya que la obra parece estar funcionando: el mensaje es claro, las escenas conmueven al público y la historia se cuenta sin problemas. A pesar de los cambios que hicimos, nadie parece perderse quién es quién, ni las relaciones entre los personajes. Quedan claros los motivos tanto de Escipión como de los numantinos.

Aún hay que dejar que *cuaje* bien la obra, pues hay algunas escenas en que se cae un poco el ritmo y otras, en que a los actores les falta dar peso suficiente a sus palabras, para que no resulte cómica la escena, en lugar de melodramática. A pesar de estos detalles, comprobamos que las escenas cómicas que agregamos funcionaron perfectamente para dar ritmo a la obra. El público se ríe en estos momentos y se conmueve en aquellos en que debe hacerlo. Así, a excepción de un poco más de ensayos, creo que la obra está lista y no requiere más cambios en su estructura ni en sus diálogos.

CONCLUSIONES

Aunque cada una de ellas es suficiente para una tesis entera, encontré pistas para analizar el proceso que se llevó a cabo en la adaptación de *La Numancia*. A modo de conclusión, podríamos decir que:

Una adaptación es un acto de repetición sin réplica, es decir, donde algo permanece y algo cambia. Deberá permanecer la esencia según lo que quiera rescatarse y acentuarse en la nueva versión, y cambiar todo aquello que le permita ajustarse al nuevo medio, cualquiera que este sea.

Finalmente, creo que para adaptar un clásico sin matarlo, debe de haber dos cosas: una verdadera pasión por la obra *original* y una exhaustiva investigación que incluye desde el análisis de la obra hasta la definición misma sobre el proceso de adaptación que se quiere llevar a cabo.

También se abren nuevas preguntas sobre estos temas, como los límites de la adaptación con respecto al plagio, la creatividad y el gusto por rescatar obras antiguas tal cual el *original*. Pero las dejaremos para una próxima investigación.

APÉNDICE

NUMANCIA

Miguel de Cervantes Saavedra

Adaptación de Joanna Ruvalcaba

PERSONAJES:

Romanos:

Escipión

Yugurta

Quinto Fabio

Cayo Mario

Soldado 1

Soldado 2

Soldado 3

Otros soldados.

Numantinos:

Teógenes (gobernante de Numancia)

Marquino (sacerdote)

Corabino (guerrero)

Morandro

Leoncio

Bariato (hijo de Teógenes)

Serbio (niño)

Otros numantinos

Numantinas:

Tali (esposa de Teógenes)

Mirra (esposa de un político de Numancia)

Muli (nodriza)

Gaima (sacerdotisa)

Abisa
Inera
Lira
Malva (hermana de Lira)
Milbia (amiga de Lira)
Beria
Calio
Otras numantinas

Alegorías:
Tiempo
Muerte

FAMA

Escena 1

Entra el Tiempo y habla al público.

TIEMPO: Les contaré una historia antigua. Pertenece a la época de las grandes conquistas, cuando el honor definía a un pueblo y el valor hacía a un hombre. Antiguamente, las guerras eran el entretenimiento de los dioses y los cantos, las danzas, el arte, eran el único divertimento del hombre. Así, cuando el hombre quiso imitar a sus dioses, aprendió a disfrutar de la guerra y se llenó de ambición. Destruyó cuanto tuvo enfrente y pisó a quienes fuera necesario para vencer. Justificó sus actos y los cubrió de bellas palabras: victoria, honor, gloria, grandeza. Ideales y banderas tras los cuales se sacrificaron miles de hombres. En esos tiempos, el mejor hombre era el mejor guerrero. El dirigente marchaba al frente de sus tropas y les inspiraba valor. Se llenaba de heridas como todos, pero era el más fuerte de todos. Los demás lo admiraban e imitaban cuanto podían. Las naciones se midieron entonces con las espadas y las flechas. Muchos pueblos nacieron sin pertenecer a ningún lugar y siguieron a sus dioses hasta encontrar la tierra prometida. Algunos se mezclaban con otros; algunos, conquistaban el lugar y convertían a los otros en sus esclavos. El mundo era un lugar nuevo, sin delimitaciones, ni mapas. Fue el hombre quien lo llenó de muros, de miedo. Desde entonces, el mundo no ha cambiado. Solo cambian los disfraces, las palabras. El significado de la muerte ha sido siempre revalorado, pero es la misma muerte. La incertidumbre y la desesperanza

que vive un pueblo amenazado por otro mucho más poderoso son siempre las mismas y siempre parecen tan particulares... La guerra se vive a muchos niveles, pero la opresión y la indignidad son siempre las mismas. He aquí la historia de Numancia y de su larga guerra con el Imperio Romano.

Sale el Tiempo.

Escena 2

Entra Marquino y se prepara para el ritual. Se pone la ropa de oficio y murmura palabras ininteligibles. Entra Gaima con un cuenco y enciende las hojas que tiene adentro, produciendo humo. Ella hace un par de reverencias ante el altar y lleva el humo hacia Marquino. Lo baña con el humo y luego hace un amplio círculo alrededor del altar, sacralizando el espacio. Marquino se acerca al altar y se arrodilla para rezar. Sale Gaima y regresa con las demás sacerdotisas detrás de ella. Algunas llevan el vino, otras llevan fuego, cuencos con agua y platos con tierra. Colocan todo en el altar y se alejan. Todas hacen un medio círculo atrás de Marquino. Gaima entra con un chivo como ofrenda. Dos sacerdotisas lo detienen frente a Marquino y Gaima espera al lado con un cuchillo entre sus manos. Todas empiezan a cantar con voz baja y rítmicamente. Una de ellas toca un tambor. Marquino se levanta.

MARQUINO: Espíritus del más allá, por el poder de los elementos, los invoco en este bosque y les ofrezco este espacio como puerta al mundo de los vivos. Suban y reciban esta ofrenda. *Gaima entierra el cuchillo en el chivo y este muere. Unas sombras se acercan. Las sacerdotisas no las ven -es gente oscura- pero se inquietan.*

MARQUINO: Espíritus del más allá, por el poder de los elementos, los invoco en este bosque y les ofrezco este espacio como puerta al mundo de los vivos. Suban y reciban esta ofrenda. *Los seres de sombra se acercan un poco más.*

MARQUINO: Espíritus del más allá, por el poder de los elementos, los invoco en este bosque y les ofrezco este espacio como puerta al mundo de los vivos. Suban y reciban esta ofrenda. *Los seres de sombra entran al círculo y varios de ellos roban toscamente la ofrenda. Gaima y las otras dos sacerdotisas se alejan del altar y se integran al medio círculo. Entra la Muerte. Solo Marquino y Gaima pueden verla. Gaima mira al suelo, al igual que las demás sacerdotisas. La Muerte se acerca a Marquino.*

MARQUINO: Tú que vienes de la tierra sin tiempo, di qué ves en el futuro.

La Muerte no responde.

MARQUINO: Habla. Te lo ordeno.

La Muerte no responde.

MARQUINO: Necesito saber qué depara el futuro para mi pueblo. Solo lo sabré yo, que sé cuidar los secretos del inframundo. Habla.

Silencio.

MARQUINO: ¿Quién eres, espíritu?

MUERTE: No soy un espíritu.

MARQUINO: ¿Fuiste alguna vez humano?

MUERTE: No.

Silencio.

MARQUINO: Vienes de la Tierra de los Muertos. Di quién eres.

La Muerte no responde. Camina lentamente alrededor de Marquino.

MUERTE: Son ya muchas las veces que has invocado a los muertos. ¿Por qué vuelves a hacerlo? ¿Por qué no los dejas descansar?

MARQUINO: Viene un nuevo general romano. Puedo sentir cómo cambian las fuerzas en este mundo, pero no puedo ver cuál será nuestro destino.

MUERTE: Es incierto el destino.

MARQUINO: Solo quiero saber en qué acabará esta guerra.

MUERTE: En lo que todas acaban: en el dolor, en la humillación, en la Muerte. Estos son los frutos de la guerra. No puedo decirte más. El futuro es un misterio.

MARQUINO: No veo tu alma. ¿Quién eres?

MUERTE: Ya me he llevado a casi todos sus soldados. Solas las mujeres numantinas podrán elegir. No es uno el destino de esta tierra, ni será poco el sacrificio... a no ser que el orgullo nuble sus miradas.

MARQUINO: Ya veo. Eres tú quien gobierna el bajo mundo de los espíritus. Di qué ves en nuestro futuro. Ya casi todas las decisiones han sido tomadas. Debes poder ver algo.

MUERTE: Cuidado. Mal camino tienen quienes no conocen límites. Mal destino habrán quienes no saben ver. Sangre y dolor esperan a los numantinos. El Imperio no se detendrá y pisará esta tierra. Los dioses serán profanados, los templos serán destruidos, la gente será asesinada y la tristeza invadirá la ciudad. Solo oscuridad quedará a quienes sobrevivan el horror. Solo dolor quedará en los corazones. Triste fin espera a Numancia.

Las sacerdotisas tiemblan, pero tratan de quedarse quietas y en silencio. Ellas no ven a la muerte, pero pueden escucharla. Gaima se atreve a verla y la Muerte le regresa la mirada. Gaima mira rápidamente al suelo. Marquino no parece enterarse de nada.

MARQUINO: Entonces, mis predicciones son ciertas. No hay futuro.

MUERTE: Solo la Muerte espera a los mortales.

MARQUINO: ¿No hay otra salida? ¿No puedes ayudarnos?

MUERTE: Solo la Muerte espera al final de la Vida. Y solo la Vida espera después de la Muerte. Si Numancia arde, otro pueblo nacerá de sus cenizas. Los numantinos no han sabido cuidar de la Vida. No traen ningún bien especial a esta tierra. ¿Por qué ayudaría a quienes no saben ver más que por sí mismos? ¿Por qué ayudaría a la gente si no saben agradecer? La Vida seguirá y cada quien caerá bajo el peso de sus decisiones.

Marquino asiente en silencio.

MARQUINO: Toma la ofrenda y vete, mal augurio.

La Muerte no se mueve ni responde.

MARQUINO: Vete, espíritu sangriento que solo siembra terror. Vete, regresa a la tierra y no regreses. Vete de la tierra de los vivos.

La Muerte no se mueve. Marquino hace una seña y las sacerdotisas se acercan para cerrar el ritual. Gaima ve que la Muerte no se ha ido, así que no se mueve.

MARQUINO: Cierren el ritual.

Gaima avanza con sumo cuidado. Marquino reza hincado frente al altar y Gaima recorre con el humo el mismo círculo que al principio, pero esta vez lo hace en sentido contrario. Las sacerdotisas recogen y limpian el lugar. Se quedan atrás de Marquino, esperando indicaciones. Marquino camina y murmura entre dientes. De repente, se da cuenta de que las sacerdotisas siguen ahí. Ve a la Muerte.

MARQUINO: Retírense. Vuelvan al templo. Rápido.

Las sacerdotisas se retiran asustadas y murmurando entre ellas. Les asusta el ritual tan poco común y el humor del sacerdote. Gaima se regresa y quiere advertirle a Marquino sobre la Muerte, pero él no la deja hablar.

MARQUINO: Que se retiren, he dicho.

Gaima se retira, pero justo cuando Marquino ya no la ve, se esconde detrás de un árbol o una piedra para espiar.

MARQUINO: Malas decisiones. Malos augurios. Numancia podría florecer, pero no hemos sabido guiarla. Mis predicciones fueron todas precisas, pero no supe orientar a nuestros dirigentes. ¿No se supone que soy el más sabio? ¿De qué sirven mis años? ¿De qué me sirvió el conocimiento? ¿A dónde estoy llevando a mi gente? Debo avisar a Teógenes.

MUERTE: Creí que habías dicho que solo tú te quedarías con el conocimiento.

MARQUINO: Siempre he sabido guardar los secretos de la muerte. Solo quiero dar aviso de nuestro fatal destino.

MUERTE: ¿Estás seguro de que es la única opción?

MARQUINO: Tú lo dijiste.

MUERTE: Solo si el orgullo los ciega.

MARQUINO: Entonces, el futuro está dicho.

Silencio.

MUERTE: Tienes otra petición en tu alma.

MARQUINO: Sí.

Marquino mira de frente a la Muerte.

MARQUINO: He vivido muchas batallas y he servido siempre a esta gente. Ya he visto los horrores de la guerra. No quiero vivir la derrota. Llévame contigo. No me dejes seguir sufriendo este mundo.

MUERTE: Ciertamente, tu alma está cansada y no es mucho el tiempo que te queda. ¿Estás seguro de lo que estás pidiendo?

Marquino asiente. La Muerte lo mira en silencio un momento. Se acerca a él. Él no muestra temor. Gaima se asusta y no sabe cómo reaccionar. La Muerte la mira.

MUERTE: Tu misión ha terminado en esta tierra, Marquino. Alguien más seguirá la senda que dejas.

La Muerte pone su mano en el rostro de Marquino y este empieza a caer lentamente al suelo hasta quedar completamente flácido. La Muerte se va. Gaima espera un momento y luego corre hacia Marquino. Se hinca a su lado y escucha su corazón. Le cierra los ojos y reza por su alma. A lo lejos, pasan Morandro y Leoncio. Morandro ve a Gaima y le da un codazo a Leoncio para que voltee. Se acercan en silencio y observan.

MORANDRO: ¿Lo mató?

LEONCIO: No creo. Tal vez se cayó muerto de repente.

MORANDRO: ¿Y qué hacía a la mitad del bosque?

LEONCIO: Tal vez salió a respirar aire fresco.

MORANDRO: ¿Y ella? Hay algo raro aquí.

LEONCIO: Tal vez ella lo está reviviendo.

MORANDRO: Nadie vuelve de entre los muertos.

Se miran y les dan escalofríos. Gaima mira en su dirección, pero ellos alcanzan a esconderse. Ella vuelve a rezar y ellos salen corriendo. A partir de este momento, la Muerte aparecerá en cada muerte en escena.

Escena 3

En el campamento romano, los soldados beben. Nadie tiene bien puesto el uniforme. Llega Escipión y se sienta junto a uno de los soldados.

SOLDADO: Bienvenido, siéntate y bebe con nosotros.

Le acercan una botella, pero él la rechaza.

ESCIPIÓN: No, gracias.

SOLDADO 2: ¿No bebes?

ESCIPIÓN: No, gracias. En un rato, quizá.

SOLDADO 2: Ándale, aquí no hay problema. Hasta Quinto Fabio va a venir a beber con nosotros.

El nuevo general llega en unos días.

SOLDADO 3: ¿Vienes de Roma?

ESCIPIÓN: En realidad, vengo de otra batalla más al sur.

SOLDADO 2: Vienes muy limpio para venir de batalla.

Escipión va a responder, pero Soldado 1 se le adelanta.

SOLDADO 1: No todos duran tantos años en guerra.

ESCIPIÓN: ¿Cuánto tiempo tienen aquí?

SOLDADO 3: Aquí, sentados, como tres días. Con eso de que cambiaron al general, podemos relajarnos un poco.

ESCIPIÓN: ¿Y la guerra? ¿Cuánto ha durado?

SOLDADO 2: Yo ya ni me acuerdo. Llegué a los doce años. En ese entonces, era prometedor.

Regresaría triunfante a Roma...

SOLDADO 1: Yo tenía ya tres años aquí cuando tú llegaste. Deben ser unos quince años, más o menos.

SOLDADO 3: ¿Tú hace cuánto que estuviste en Roma?

ESCIPIÓN: Un par de años, apenas. Pero no ha cambiado mucho. Sigue siendo cuna de civilización y cultura. Solo que más fuerte. Cada día llega más gente de otros pueblos y el comercio mejora.

Todos asienten y beben, pero se quedan pensativos y en silencio.

SOLDADO 1: ¿Qué harán cuando regresen?

SOLDADO 2: Buscar mujer. Alguien que me guise algo rico y me caliente en las noches.

SOLDADO 1: Yo también.

Todos lo celebran. Brindan.

SOLDADO 3: ¿No eras casado?

SOLDADO 1: Hasta crees que me va a estar esperando. Ya me ha de haber dado por muerto. Y luego que su madre me quería cambiar por cualquier cosa en el mercado...

SOLDADO 3: Extraño la ciudad. A veces es una locura con tanta gente, pero era hermosa.

SOLDADO 1: Las cenas, los baños de vapor...

SOLDADO 2: Tener un hogar.

ESCIPIÓN: ¿Qué me dicen de las luchas en el Coliseo?

Todos se alborotan y festejan la ocurrencia bebiendo.

SOLDADO 3: Yo extraño el teatro.

Todos se ríen de él.

SOLDADO 3: Hablo en serio. Eso da categoría a la ciudad, calidad de civilización. No como estos bárbaros... Olvídenlo.

SOLDADO 1: Es increíble. La guerra me permite tener una casa grande, una mujer, dinero... Pero nada de eso me toca y quizá no me toque nunca. Allá tengo esclavos, comida deliciosa, una cama con sábanas traídas de oriente. Aquí... bueno, digamos que a un vagabundo le iría mejor.

SOLDADO 3: Y tu mujer.

SOLDADO 1: Pues sí...

SOLDADO 3: (A Escipión) ¿Y tú? ¿Alguien te espera?

SOLDADO 2: ¿Cómo crees? Si está bien joven.

SOLDADO 1: Bueno, déjalo que conteste. ¿Alguien te espera, novato?

ESCIPIÓN: Mis padres.

Todos se lamentan por él, excepto el Soldado 3.

SOLDADO 3: Haces bien. Mejor no las busques. Solo traen problemas.

ESCIPIÓN: ¿Ese vino es romano o numantino?

Todos hacen cara de perplejidad, ya están un poco ebrios. Escipión repite la pregunta.

ESCIPIÓN: ¿De dónde es el vino?

Silencio.

SOLDADO 2: Ni idea.

SOLDADO 3: Pero es barato.

SOLDADO 1: Ahí vienen.

Entran algunas mujeres y les sonríen. Los tres soldados y otros que están por ahí, todos, celebran la llegada de las chicas. Coquetean.

SOLDADO 1: Ándele, yo le invito.

ESCIPIÓN: No, gracias.

SOLDADO 2: ¡Qué formalito nos salió este!

Llega Cayo Mario y agarra una botella abierta. Bebe.

CAYO MARIO: Dice Quinto Fabio que quezque está ocupado, que hoy se duerme temprano, que no sé qué.

Varios se van con las mujeres, sin soltar la bebida. Cayo Mario bebe y luego ve a Escipión.

CAYO MARIO: ¿Eres nuevo?

ESCIPIÓN: Acabo de llegar, sí.

CAYO MARIO: Pues ándale, aprovecha, que creo que mañana llega el nuevo general y dicen que es fiero.

ESCIPIÓN: ¿Es muy estricto?

CAYO MARIO: Deja eso, dicen que es muy joven y "prometedor", entonces va a llegar bien pesado. Seguro se va a enojar de ver cómo le dejaron el campamento.

ESCIPIÓN: ¿Y por qué se fue el otro general?

CAYO MARIO: No sé. Órdenes de arriba.

Agarra la botella del de al lado y bebe. El de al lado se queda dormido.

CAYO MARIO: Es que ya duró mucho esta guerra. Ya la quieren acabar y el otro no daba resultados. El Imperio no acepta disculpas. El general recibió la carta en la noche y en la madrugada ya estaba en camino. Le dejó el mando a Quinto Fabio, en lo que llega el nuevo. Yo digo que ya mejor hagamos las paces con Numancia. Aquí ya ni quedan mujeres y ahí ya ni quedan hombres. Mejoremos la raza y ya, a la larga, la tierra será de Roma.

ESCIPIÓN: ¿Eso harías tú?

CAYO MARIO: Están guapas.

ESCIPIÓN: No lo dudo.

Beben en silencio un momento.

ESCIPIÓN: Y antes de que se fuera el general, ¿cómo estaba el campamento?

Todos ríen.

CAYO MARIO: Si por algo lo corrieron.

ESCIPIÓN: ¿No duró mucho tiempo?

CAYO MARIO: No, sí duró. No lo hacía mal. Medio nos entrenaba, pero su estrategia no funcionaba. Dividió mucho al ejército y cada pieza era muy débil.

Escipión asiente en silencio.

CAYO MARIO: A ver cómo nos va con el nuevo. La legión del sur no le va a hacer caso, a menos que les infle el ego, y los de oriente necesitan alguien que les meta miedo. Pero quién sabe si pueda con tanto.

ESCIPIÓN: ¿Y a nosotros qué nos falta?

CAYO MARIO: Estos son bien pulgas. En cuanto se aparezca el general, se cuadran.

ESCIPIÓN: Parece que conoces bien el tablero.

CAYO MARIO: Antes era mensajero, así que aprendí a hablar con todo el mundo. Ojalá no se hayan equivocado con este nuevo.

ESCIPIÓN: ¿Por qué?

CAYO MARIO: Está muy joven. Nunca ha perdido una batalla, pero quizá le falta experiencia. Los numantinos no son fáciles. Yo ya quiero volver.

Escipión asiente en silencio. Cayo Mario bebe. Hay un tumulto y aparece Yugurta, llamando a todos al orden.

YUGURTA: ¡Orden! ¡Silencio! ¡Escuchen! El general Escipión llega mañana temprano.

SOLDADO: ¿No que en tres días?

YUGURTA: Dicen que su caballo es veloz y que él no quiere perder tiempo. Puede llegar mañana temprano. Alístense y... Báñense. Traten de dar una buena impresión.

No le hacen mucho caso. Escipión se levanta y se acerca a Yugurta. Este lo reconoce. Todos miran con curiosidad.

YUGURTA: No lo esperábamos, sino hasta mañana, señor.

ESCIPIÓN: Lo sé, pero quería recorrer yo mismo el campamento y ver en qué condiciones estaba el ejército.

Todos reaccionan. Pasan la voz de que "ya llegó el general". Tratan de acomodarse el uniforme. Se escucha que alguien pregunta por su espada. Algunos esconden las botellas. Otros tropiezan. Escipión espera en silencio a que se haga un poco de calma y mira impacientemente a Yugurta, quien trata de justificarlos.

YUGURTA: Bueno, no todo el ejército está así. Ya le tengo preparados los informes.

Cayo Mario trata de escabullirse, pero Escipión lo detiene.

ESCIPIÓN: No te preocupes. Ya me han informado bastante bien. (A Cayo Mario) soldado, ¿cuál es tu nombre?

Cayo Mario trata de no hacerse notar demasiado, pero ya todos lo miran.

CAYO MARIO: Soy Cayo Mario, señor. De lo que le dije...

ESCIPIÓN: Descuida, ya hablaremos de eso. Por el momento, quiero aprovechar tus conocimientos. Serás representante de todas las legiones. Dices que los conoces a todos, ¿verdad?

CAYO MARIO: Sí, señor.

ESCIPIÓN: ¿Conoces a los jefes de legión?

CAYO MARIO: Sí, señor.

ESCIPIÓN: Bien. Entonces, desde este momento, tú hablarás en mi representación con ellos. (A otro soldado) Tú, soldado. Ve por Quinto Fabio e infórmale de mi llegada. Cayo Mario, reúne a los jefes de todas las legiones. Debo hablar con ellos. Todos los demás, limpien este lugar y encuentren sus armas. La guerra no ha terminado. Sé que todos están cansados y que ya muchos quisieran volver. Pues bien, yo les prometo volver a Roma victoriosos, pero para eso necesito al ejército en óptimas condiciones. La próxima vez que yo pase por aquí, quiero ver un verdadero ejército; no, un mercado. Hablaré con sus comandantes. Las cosas van a cambiar. No pondrán más en vergüenza al Imperio.

Todos se quedan petrificados y en silencio. Escipión va a su tienda y todos se dispersan. Quinto Fabio ya lo está esperando de pie.

QUINTO FABIO: Bienvenido, señor. Espero que haya tenido usted un buen viaje.

ESCIPIÓN: Sí, el viaje fue bueno y, gracias a mi caballo, bastante rápido. Pero no es el viaje lo que me tiene molesto, sino el recibimiento.

QUINTO FABIO: Disculpe, pero no lo esperábamos para hoy. No pudimos prepararle una bienvenida digna. Enseguida ordenaré...

ESCIPIÓN: No se moleste. Ya están atendiendo a mi caballo y yo, francamente no requiero un espectáculo. No estamos en la corte, sino en la guerra. Lo que detesto es recibir un ejército tan mediocre, cuando esperan que haga un milagro.

Escipión mira fijamente a Quinto Fabio, como si lo estuviera midiendo.

ESCIPIÓN: Llegué antes con el propósito de recorrer por mí mismo el campamento.

Silencio. Quinto Fabio no se atreve a hablar.

ESCIPIÓN: Entiendo que usted quedó a cargo mientras yo llegaba. ¿Es correcto?

QUINTO FABIO: Sí, señor.

ESCIPIÓN: Y que usted debía vigilar a las tropas. ¿Correcto?

QUINTO FABIO: Sí, señor.

ESCIPIÓN: A usted debemos entonces el orden y la disciplina actuales.

QUINTO FABIO: Sí, señor.

ESCIPIÓN: Sin embargo, el ejército ya estaba en pésimas condiciones cuando lo dejaron a su cargo. ¿Cierto?

QUINTO FABIO: Sí, señor.

ESCIPIÓN: Lo más importante de un ejército es su unidad. La unidad depende de su fuerza, de su lealtad y de su disciplina. Las tropas deben actuar como un solo organismo a favor de todos, bajo las órdenes de su comandante. La indisciplina genera divisiones, fracturas que pueden llegar a ser irreparables. Esas grietas pueden ser la fortaleza del enemigo.

La fuerza de un ejército está en su cohesión. Deben ser un muro firme y resistente. Mi función aquí es la de estrategia y dirigente de ese muro. Pero nada puedo hacer con un montón de ebrios y débiles.

Escipión mira fijamente a Quinto Fabio, pero este baja la mirada.

ESCIPIÓN: Se requiere disciplina y, para eso, los mismos dirigentes deben ser intachables. Solo por curiosidad: ¿Usted sabía del vino que corre entre nuestros soldados? ¿De las mujeres?

QUINTO FABIO: Señor, yo...

ESCIPIÓN: Quiero una respuesta simple, puesto que no es una pregunta muy complicada, ¿o sí?

QUINTO FABIO: No, señor.

ESCIPIÓN: Solo responda. ¿Lo sabía?

Silencio.

QUINTO FABIO: Sí, señor.

ESCIPIÓN: Bien. Entonces sí supervisaba usted y estaba al pendiente de la actividad en el campamento. Eso está bien.

Quinto Fabio quiere explicarle, pero Escipión sigue hablando.

ESCIPIÓN: Me alegra saber que no desatendió del todo sus obligaciones. Ahora bien, me gustaría escuchar las razones por las que estos males no fueron erradicados.

QUINTO FABIO: Debo decir que ya desde antes existían estos problemas y un par de semanas no bastaban para erradicarlos... por completo. La gente aquí ya está cansada. Usted seguro ya los escuchó. Han hecho de esta guerra una forma de vida. Ya nadie conserva la esperanza de volver a la tierra natal. Muchos seguramente han perdido ya su familia y su esposa. El vino se permitió para mantener a las tropas tranquilas. Se les deja como una fuga que ellos suponen que nosotros ignoramos, lo cual la hace más eficaz. Las mujeres no son tan frecuentes y nunca han impedido que los entrenamientos se efectúen. Había un mensajero que conocía a casi todos y lo hicimos nuestro informante infiltrado. Actualmente es soldado raso y nos ayuda a regular las distracciones.

ESCIPIÓN: Sí, me parece haberlo conocido.

Silencio.

ESCIPIÓN: Adormecer sus corazones solo alargará la guerra. Desde ahora, todo eso volverá a quedar prohibido. Debemos recuperar el deseo de pelear y la sed de vencer. Nuestras tropas deben aspirar a algo más que vino y mujeres en medio de territorio enemigo. Deben aspirar a la grandeza. Solo así acabaremos con Numancia.

ESCIPIÓN: *(A Yugurta)* Permítame el informe.

Yugurta se lo entrega un poco nervioso.

YUGURTA: Son solo unos estimados de los últimos meses.

ESCIPIÓN: “¿Tropas listas para pelear?” Eso no es lo que vi.

Escipión sigue leyendo. Yugurta no sabe qué responder.

ESCIPIÓN: Necesitaremos refuerzos.

Silencio. Escipión camina por la tienda leyendo el informe.

ESCIPIÓN: Bien. ¿Ya están los jefes de legión?

YUGURTA: Ya lo están esperando.

Escipión asiente y sale a recibirlos. Cayo Mario está al frente.

CAYO MARIO: A sus órdenes, señor.

Escipión los observa.

ESCIPIÓN: ¿Son romanos?

CAYO MARIO: ¿Señor?

ESCIPIÓN: ¿Son romanos?

CAYO MARIO: Sí, señor. Todos somos romanos.

ESCIPIÓN: Llegué hoy para ver a las tropas. Recorrí las legiones y hablé con los soldados. El cansancio no es excusa y no quiero volver a escuchar lo larga que ha sido esta guerra. Estoy aquí para llevar el triunfo a nuestro Sacro Imperio, pero lo haré solo con los romanos que demuestren merecer tan alto honor. Hablaré claro: Las tropas están débiles y dudo que en años hayan levantado el brazo para algo que no sea elevar las copas. No vi un solo soldado con la armadura bien puesta, ni a uno solo que pareciera estar listo para la batalla. Numancia es solo un pueblo más. Un pueblo desgastado por la guerra. Tienen más mujeres y niños que guerreros. Numancia no será obstáculo para Roma. ¿Son romanos? Las mujeres que los consuelan tienen más de guerreros que ustedes. No veo fuego en sus ojos. No veo fuerza en sus brazos. No veo coraje, no veo sed de victoria, de ser leyendas. ¿Dónde quedó su honor, romanos? ¿Se han olvidado del Imperio? ¿De sus familias? ¿De sus mujeres? ¿Se han olvidado de su misión? ¿Son de verdad jefes, o simplemente soldados rasos arrogantes? ¿Son líderes? Bien: Demuéstrenlo. Entrenen a sus tropas, disciplínenlas. Volveremos a Roma con la Numancia en nuestras manos. Yo vengo invicto de múltiples batallas, pero en ninguna vi un ejército tan patético. A partir de mañana, cualquier indisciplina será severamente castigada. Retírense.

Se retiran lentamente. Pero Escipión detiene a Cayo Mario.

ESCIPIÓN: Un momento. Necesito decirle algo.

Cayo Mario se queda de pie. Un soldado entra.

SOLDADO: Viene una embajada de Numancia. Piden licencia para hablar con el general.

ESCIPIÓN: Si es una embajada, ya la tienen.

Sale el soldado y, pasado un momento, entra Teógenes con Corabino y otros dos numantinos.

CORABINO: Salve, Escipión. Venimos portando la voz de Numancia.

ESCIPIÓN: Sean bienvenidos.

TEÓGENES: Supimos de tu pronta llegada y conocemos tus múltiples victorias. Por eso nos hemos atrevido a venir ante ti a negociar la paz.

ESCIPIÓN: ¿Paz? Creí que estábamos en guerra.

TEÓGENES: Por favor, escucha nuestro mensaje.

Escipión guarda silencio en señal de aprobación. Teógenes sigue.

TEÓGENES: Esta guerra ya ha sido demasiado larga. Los hombres de ambos bandos están cansados y la victoria se ha reducido a la mera resistencia de los ejércitos. No es una batalla digna de nadie. Ningún otro general nos ha recibido de esta manera, pues ninguno ha tenido la inteligencia de escuchar al enemigo. Estás invicto en todas tus batallas y has llevado el honor a tu tierra. No mereces esta guerra absurda que ya nada de gloria puede ofrecer. Por eso, venimos en nombre de toda Numancia a ofrecerte nuestra amistad.

Silencio. Escipión lo evalúa un momento.

ESCIPIÓN: Dices que esta guerra no puede ofrecer gloria a su vencedor, pues ya no queda nada que conquistar. Las tropas están cansadas en ambos bandos y ganar por resistencia, ciertamente, sería deshonroso. Sin embargo, no recuerdas que he sido enviado precisamente para realzar el nombre de Roma, ni que me han elegido expresamente para terminar esta guerra que nadie ha podido sino alargar. Numancia es un pueblo invaluable, tanto por su río y sus reservas naturales, como por su gente brava y fuerte. Para el Imperio sería una gran conquista y para mí, más alto renombre. No veo qué gano, aceptando su amistad.

TEÓGENES: Demasiada sangre ha regado estas tierras. El precio de la insensatez de otros dirigentes ha sido solo la desgracia para todos. Dieciséis años y nadie ha ganado nada hasta ahora.

YUGURTA: El honor es algo invaluable para algunos.

CORABINO: ¿Y eres tú quien habla de honor?

Teógenes le hace una seña para que se contenga, pero Corabino sigue.

CORABINO: Yugurta, vil traidor. Ojalá vivas muchos años y pagues con toda tu sangre al Imperio Romano, que no sabe de amigos, ni de lealtad. Ya verás tu error.

Yugurta va a responder a la ofensa, pero Escipión lo detiene con un gesto.

ESCIPIÓN: Que la guerra sea en el campo de batalla y cada quien demuestre la fuerza de su brazo. No hay nada más que se pueda arreglar ahora con palabras. El tablero está puesto y el juego ha comenzado hace tiempo. Preparen bien sus armas y ya veremos quién resulta el vencedor. Solo les puedo conceder una derrota rápida, para no alargar más esta guerra inútil.

TEÓGENES: Mide bien tus palabras. Numancia no será una conquista más. Apenas has llegado, pero debes saber que nuestro orgullo siempre ha sido nuestra tierra y que, si de verdad eres tan ciego a la verdad, defenderemos nuestra ciudad de pie y con valor.

ESCIPIÓN: Mis palabras son las justas y no tengo otras.

TEÓGENES: Nos veremos entonces en el campo de batalla.

Teógenes, Corabino y los dos numantinos se retiran. Escipión regresa a la tienda de campaña. Saca un papel y escribe algunas líneas. Quinto Fabio y Yugurta lo siguen.

ESCIPIÓN: (A Yugurta) Los informes.

Yugurta se apresura a acercárselos. Escipión los enrolla con lo que acaba de escribir.

YUGURTA: Sí... tengo una copia.

ESCIPIÓN: (A Yugurta) Dáselo a un mensajero y que lo lleve a Roma.

Yugurta sale con el rollo.

ESCIPIÓN: (A Cayo Mario y Quinto Fabio) Lo primero será levantar al ejército. Cayo Mario, necesito que organice las tropas por brigadas. Deben limpiar sus escudos y armaduras. Que se ejerciten, tiren las botellas de vino y corran a las mujeres. Todos deben limpiar y ejercitarse, así que las brigadas rotarán labores.

Cayo Mario va a decir algo, pero se arrepiente y se queda callado.

ESCIPIÓN: Sí, también las botellas nuevas deben ser tiradas. No quiero ninguna distracción desde ahora. Quiero que odien este lugar y hagan todo lo posible por regresar a sus tierras.

Cayo Mario solo asiente con la cabeza.

ESCIPIÓN: Quinto Fabio, tú supervisarás la construcción, mientras que Cayo Mario organiza la limpieza y la disciplina de este lugar. En unos días, tendremos un verdadero ejército. Construiremos un cerco alrededor de Numancia. Habrá vigilancia todo alrededor. Ningún numantino podrá entrar o salir sin mi permiso. De esta manera, evitaré que el ejército se enfrente en batalla. El hambre los hará caer de rodillas ante nuestra fuerza. La sangre

romana no seguirá regando este suelo. Venceremos sin cruzar las armas. No habrá un tratado de paz, sino que pertenecerán al Imperio, y nosotros podremos volver.

QUINTO FABIO: ¿Y para qué entrenarlos, entonces?

ESCIPIÓN: Si parece un ejército respetable, los numantinos no se atreverán a atacar el cerco.

CAYO MARIO: ¿Ya consideró el río?

ESCIPIÓN: Los numantinos no han dejado su ciudad en dieciséis años de lucha. No la dejarán ahora.

QUINTO FABIO: Debo prevenirlo del orgullo numantino. Es gente brava y no se dejan asustar fácilmente.

ESCIPIÓN: Bien. Veremos.

Quinto Fabio y Cayo Mario hacen una reverencia y salen. Cayo Mario corre con unos.

CAYO MARIO: Ustedes, limpien todos los escudos. Escipión ha ordenado que todos limpien y se pongan sus armaduras.

Los soldados medio le hacen caso y, de mala gana, jalan unos escudos. Empiezan a limpiarlos, mientras beben y platican. Cayo Mario les quita las botellas y se las pasa a otros.

CAYO MARIO: Desde ahora, queda prohibido tomar en el campamento. Cualquiera que sea sorprendido con una botella será duramente castigado. Limpien el campamento antes de que pase el general a supervisar.

Estos también limpian a regañadientes. Cayo Mario va con otros y les pone unas espadas en las manos.

CAYO MARIO: ¡Arriba! Los entrenamientos se retomarán pronto. Hay una guerra por ganar.

Los soldados se acalambran un poco, pero le obedecen y se ejercitan. Quinto Fabio se acerca a supervisar y todos se ponen a realizar sus tareas con más empeño. Escipión vigila desde lejos. Los de las espadas lo ven y ahora se ejercitan en serio.

CAYO MARIO: (A las mujeres) Señoritas, lo siento, pero tendrán que irse.

SOLDADO: Mándaselas al general y verás que no tienen que irse.

QUINTO FABIO: La blasfemia se paga con el látigo.

Los soldados corren a las mujeres rápidamente y se callan. Todos limpian y se ponen a trabajar en diversas actividades para mejorar el campamento. Cayo Mario se pasea entre ellos y los supervisa. Quinto Fabio ve que todo marcha bien y va con otros soldados. Dibuja en el suelo la construcción del cerco.

QUINTO FABIO: Habrá puestos de vigilancia todo alrededor. Cualquier numantino que ose acercarse, será recibido por una lluvia de flechas. El cerco debe estar listo para mañana en la noche.

Todo el campamento se llena de movimiento.

GUERRA

Escena 1

Un espacio onírico. Las siguientes imágenes pueden representarse como una danza o como recuerdos silenciosos.

Morandro ve a Lira con su hermana, Malva. Ambas recogen agua en grandes jarros. Morandro se acerca despacio. Lira lo ve y se pone de pie. Lira le indica a su hermana que se retiren. Malva se va, pero Morandro detiene a Lira. Leoncio jala a Morandro, quien saca su espada y se aleja con Leoncio. Lira se va. Morandro regresa herido. Lira lo encuentra y le lava las heridas con el agua del río. Morandro se acerca para besarla, pero entra Malva y jala a Lira. Se van corriendo. Morandro sale ayudado por Leoncio. Morandro y Lira se ven en un claro del bosque. Morandro se hinca ante ella, pero entra un guerrero. Le da una espada a Morando y sale. Morandro se va y Lira se queda esperando. Finalmente, se va.

Escena 2

Teógenes estudia un mapa de Numancia. Hay marcas rojas todo alrededor. Entra Bariato y se para en silencio junto a él.

BARIATO: ¿Estamos perdiendo?

TEÓGENES: Los romanos han levantado un cerco. El alimento no durará mucho.

BARIATO: ¿Qué hicimos? ¿Por qué los dioses nos castigan?

Inera espía desde una esquina. Bariato la ve, pero ella le hace señas para que no la descubra.

TEÓGENES: Los romanos son sordos a la razón y su nuevo dirigente es demasiado joven para entender una guerra que no ha vivido. ¿Qué ves?

Teógenes va a voltear, pero Bariato lo detiene y le pregunta sobre el mapa.

BARIATO: Nada. ¿Qué son las marcas rojas?

TEÓGENES: Son los campamentos romanos.

Teógenes suspira con frustración.

BARIATO: ¿Por qué no atacamos uno cada noche?

TEÓGENES: Hasta en la guerra hay reglas. Si empezamos a atacarlos de noche, ellos podrían atacarnos todos juntos una noche. Mientras más tranquilos los mantengamos, más oportunidad tendremos de salvarnos.

BARIATO: ¿Cuándo podré dirigir un ejército?

Teógenes ríe un poco.

TEÓGENES: Cuando esta espada te llegue a la cintura.

Teógenes saca su espada y la pone junto a Bariato. Casi miden lo mismo. Entra un sirviente.

SIRVIENTE: La sacerdotisa Gaima pide audiencia.

TEÓGENES: Dile que estoy ocupado.

SIRVIENTE: Ella insiste.

Teógenes se molesta. Lo piensa un momento.

TEÓGENES: Bien. Hazla pasar.

El sirviente sale.

TEÓGENES: (A Bariato) Déjanos solos, por favor.

Bariato se retira. Justo en ese momento entra Gaima y Bariato logra esconderse junto con Inera.

Inera trata de sacarlo del escondite, pero Bariato no se deja empujar. Se acomodan para espiar.

GAIMA: Siento molestarlo.

TEÓGENES: ¿Qué sucede? ¿Hizo Marquino las predicciones?

Gaima mira al suelo. Teógenes se da cuenta de que es grave.

TEÓGENES: ¿Qué dijeron los dioses?

GAIMA: ¿Los dioses? Los dioses callan. La sangre ahuyenta a los seres de luz. Son los muertos quienes pueblan nuestra tierra.

TEÓGENES: Pero traes un mensaje, ¿no?

GAIMA: El Sumo Sacerdote ha muerto esta mañana.

Teógenes se deja caer en un banco.

GAIMA: Los augurios fueron demasiado terribles para su alma. Las sombras comienzan a devorar Numancia.

Teógenes mira el mapa. Su respiración se acelera y trata de controlarla.

GAIMA: Nuestro sacerdote no tiene quién lo suceda en el templo. El pueblo perderá la esperanza si nadie lo protege de los designios de los dioses.

TEÓGENES: Retírese.

GAIMA: ¿Qué digo en el templo?

TEÓGENES: Ciérrenlo.

Gaima se queda helada en su lugar.

TEÓGENES: Retírese.

Gaima se retira.

TEÓGENES: “Y los muertos poblarán la tierra donde alguna vez hubo luz”... Malos augurios. No ha habido otra cosa desde que empezó esta guerra.

Vuelve a ver el mapa.

TEÓGENES: Escipión, con toda su grandeza, no puede ver nada sino su propia sombra. ¿Qué más quiere de Numancia, si ya no nos queda nada? No tenemos algo a qué llamar ejército y si no retira el cerco, moriremos de hambre.

Teógenes se pasa la mano por la frente con desesperación y camina tratando de despejar un poco su mente.

TEÓGENES: “Los dioses callan”... ¿De verdad se han ido?

Regresa junto al mapa. Saca una daga y se la clava en el cuello. Sus rodillas se doblan. Bariato quiere socorrerlo, pero Inera lo detiene. Él se zafa y ella se esconde bien. Bariato corre y le quita la daga.

BARIATO: ¡Ayuda! ¡Pronto! ¡Alguien! ¡Ayuda!

Teógenes le tapa suavemente la boca.

TEÓGENES: Ya es tarde.

BARIATO: ¿Qué hiciste?

TEÓGENES: Soy demasiado viejo para salvarlos. Protege...

Teógenes muere. Entran unos sirvientes y tratan de despertar a Teógenes, pero ven que está muerto. Entra Tali y se abre paso hasta Teógenes. Le cierra los ojos. Ve a Bariato.

BARIATO: No pude hacer nada.

TALI: ¿Quién fue?

Bariato no puede responderle, pero Tali ve la daga en su mano. Le limpia una lágrima.

TALI: Traigan a la sacerdotisa.

Un sirviente sale corriendo y regresa después de un rato seguido de Gaima. Cuando ella entra y ve la escena, se espanta.

TALI: Bien. Veo que tampoco fuiste tú. Ve al templo y avisa a Marquino.

GAIMA: Disculpe, señora, pero Marquino ha muerto esta mañana. Justo iba a cerrar el templo, pues no hay quién lo suceda.

Tali se queda un momento en silencio, pensativa.

TALI: No, no lo cierres. Preparen los ritos funerarios, pero que sea en secreto. La gente no puede perder tan pronto la esperanza.

GAIMA: ¿Quién...?

TALI: Hazlo tú. Si no hay hombres, no veo por qué las mujeres han de quedarse quietas.

Gaima asiente y sale.

TALI: Salgan todos y que nadie hable.

Los sirvientes salen.

TALI: (A Bariato) ¿Qué más oíste?

BARIATO: Los romanos rechazaron la alianza.

Bariato mira a Tali.

BARIATO: ¿Por qué...?

TALI: Mandaré que alguien limpie.

Tali enrolla el mapa y sale. Inera sale de su escondite y se acerca a Bariato.

BARIATO: Yo protegeré esta tierra.

INERA: Bien. Te ayudaré.

BARIATO: Esto no es para mujeres.

INERA: Es claro que el valor no es inherente a los hombres. A veces, las mujeres debemos salvar el juego que los hombres empezaron, especialmente cuando son muy chicos para cargar una espada.

BARIATO: Le diré a Corabino que estabas espionando.

INERA: No fui la única escondida tras la columna, ¿recuerdas?

Inera sale. Bariato ve la llave que cuelga del cuello de Teógenes. La quita con cuidado y se la guarda. Entra Muli.

MULI: Aquí está, señor. Venga, salgamos de aquí. Ya vienen a limpiar y a prepararlo para el funeral. Vamos.

Muli se lleva a Bariato.

Escena 3

El pueblo se reúne en el centro de la ciudad. Lira y su hermana se acercan a Milbia, quien tiene a su bebé en brazos. Bariato y Serbio corren a escuchar. Bariato se sube a los hombros de Serbio, pero no logra ver nada interesante. Se baja. Se quedan jugando por ahí. Muli los cuida desde lejos, sentada.

LIRA: ¿Qué pasa?

MILBIA: Todas las sacerdotisas entraron en la casa del gobernante, pero no se sabe más.

MALVA: ¿Ya habrán regresado los embajadores?

Entran Beria y Calio. Beria viene muy borracha, recargada en Calio.

MILBIA: ¿No es temprano para beber?

BERIA: Nunca lo suficiente.

CALIO: ¿Por qué están todos aquí?

LIRA: Parece que algo pasó. Las sacerdotisas entraron hace rato a la casa del gobernante.

BERIA: ¡Ts! Se va a poner bueno.

CALIO: Ya hace rato que regresaron los embajadores. Nadie traía buena cara.

MALVA: ¿Por qué? ¿A dónde fueron?

LIRA: A negociar con los romanos.

MILBIA: Dicen que el nuevo general no ha perdido ni una batalla.

BERIA: Y que es muy joven.

CALIO: ¡En qué cosas piensas!

LIRA: Vámonos, está llegando mucha gente.

MILBIA: (A Lira) Tal vez quieras esperar un poco.

Milbia señala hacia donde están Morandro y Leoncio. Vienen corriendo.

MALVA: Alguien se está sonrojando.

Lira ve que Morandro viene como huyendo de algo.

LIRA: ¿Estás bien?

MORANDRO: Marquino está muerto.

BERIA: ¡¿Marquino está muerto?!

LEONCIO: Sh... No sabemos qué pasó.

La gente se les acerca para escuchar.

MALVA: ¿Cómo saben?

MORANDRO: Lo vimos. En medio del bosque.

CALIO: ¿Murió o lo mataron?

LEONCIO: Lo mataron.

MORANDRO: No sabemos.

LEONCIO: Tú dijiste.

MORANDRO: Dije que *tal vez* lo mató ella.

LIRA: ¿Quién?

CALIO: (A Leoncio) ¿Tú estás bien?

LEONCIO: ¡Claro!

CALIO: ¿Seguro?

Calio se le acerca muchísimo al rostro y Leoncio trata de alejarse un poco, pero hay mucha gente a su alrededor. Gaima se acerca y trata de entender qué pasa pero hay mucho ruido.

CALIO: Puedo curarte.

LEONCIO: No, gracias.

CALIO: O tal vez estás cansado. Puedo hacerte un masaje.

LEONCIO: Gracias. Pero no, gracias.

Leoncio logra alejarse de Calio y se acerca más a Lira y Morandro, que se miran fijamente sin decirse nada.

MALVA: (A Leoncio) No hay adónde hacerse, ¿verdad?

Leoncio solo ríe y le pone un brazo sobre los hombros. Entra Tali y escucha. Todos murmuran pero, al verla, le hacen espacio.

TALI: ¿Qué sucede?

Malva no se contiene. Se zafa del brazo de Leoncio y da un paso hacia Tali.

MALVA: Hay malas noticias, ¿verdad?

Lira jala a Malva.

LIRA: Discúlpela, es un poco impertinente.

BERIA: Yo también quiero saber.

TALI: ¿Es eso lo que los inquieta tanto?

BERIA: Y la muerte de Marquino.

TALI: ¿Cómo se enteraron?

Tali busca con los ojos a Bariato. Gamia ve que Morandro y Leoncio se esconden un poco.

GAMIA: Creo que no fue filtrado desde su casa, señora.

TALI: Es cierto. Marquino ha muerto y, por desgracia, también Teógenes está ya en la tierra de los muertos.

Todos se alborotan y comentan asustados. Tali alza la voz y todos se callan para escucharla.

TALI: Calma, calma. Sé que no soy hombre para prometerles protección ni soluciones maravillosas, pero puedo ofrecerles mi humildad a cambio de su confianza. Tal vez entre todos encontremos una solución.

MORANDRO: ¿Qué dijeron los embajadores? ¿Qué pasará con la guerra?

TALI: Escipión, el nuevo general de los romanos, ha rechazado la paz y nos ha retado a vencerlo en batalla.

LEONCIO: Nos honrará defender nuestra tierra.

CALIO: ¿Qué? ¿Piensan lanzarse a la muerte y dejarnos solas?

MORANDRO: Somos fuertes.

TALI: Pero no hay ejército. Las bajas han sido demasiadas en estos años, y no hay quién los dirija.

LIRA: (Bajo, a Morandro) ¿De verdad quieres morir en batalla?

MORANDRO: Preferiría quedarme contigo, pero es mi deber.

TALI: Lo siento, pero la guerra armada ya no es una opción.

GAIMA: Nosotras podemos hacer ofrendas a los dioses. No es mucho, pero quizá terminen apiadándose de nosotros.

TALI: Sí. No dejen que el incienso se apague en el templo. Ahora, más que nunca, necesitamos que nuestras peticiones lleguen al cielo.

TALI: Que vengan los principales de la ciudad y todo aquél que quiera encontrar una forma de salvarla.

Mucha gente se acerca. Bariato y Serbio salen corriendo. La gente hace una especie de rueda. Bariato y Serbio regresan con Mirra, Corabino, Inera y otros numantinos.

SERBIO: Fuimos a difundir el mensaje.

TALI: Gracias.

MIRRA: Ya veo que Numancia se cae a pedazos.

TALI: Eso es lo que veremos ahora.

MIRRA: Hay nuevos puestos de vigilancia del ejército romano.

TALI: Sí. Los romanos han creado un cerco. Ningún numantino puede entrar o salir ahora sin recibir las flechas romanas en su pecho.

MALVA: Entonces, no habrá comida, ni leña, ni ayuda...

Todos reaccionan y expresan su angustia.

MIRRA: No hay recursos, no hay ejército, no hay sacerdote y no hay gobernante. Más nos valdrá rendirnos antes de que nos maten a todos.

TALI: Se abrirán las despensas del reino. Usaremos todas las reservas, si es necesario.

MALVA: ¿Y cuando se acaben?

LIRA: Tenemos hasta entonces para abrir el cerco.

CORABINO: Hagamos un ejército con los que se pueda. Podemos regalar un par de semanas a la gente.

Leoncio y Morandro lo apoyan.

INERA: Las mujeres también podemos pelear.

MILBIA: ¿Todas?

LIRA: La mayoría.

INERA: No. Propongo que solo las que sean lo suficientemente fuertes, o será peor.

LIRA: Si toda la gente fuerte del pueblo muere en batalla, ¿qué nos pasará a los demás?

MIRRA: Fácil: Las mujeres seremos esclavas de los romanos y ellos mismos matarán a quienes no les sirvan.

TALI: Muli, por favor, llévate a los niños.

SERBIO: ¡No!

BARIATO: Numancia también es nuestra casa.

MULI: Anden, yo después les cuento.

SERBIO: ¿Cómo vas a saber si te vas con nosotros?

MULI: Yo tengo mis maneras. Anden.

Muli se lleva a Bariato y a Serbia.

BERIA: Pues ya, a morir todos en el campo de batalla.

MIRRA: Sí, si hemos de morir, mejor que seamos todos y no solo algunos quienes gocen de una muerte digna.

INERA: No hay honra par quienes no mueran con ella. Ir al campo sin siquiera saber pelear es una idiotez, no un honor.

TALI: Aún con todos en el campo, no superaremos los números del ejército romano. ¿Y qué, les dejaremos la ciudad vacía, lista para ser conquistada?

Entra Abisa y se sienta entre las sacerdotisas para escuchar.

ABISA: Los romanos son demasiado orgullosos para aceptarla así nada más.

LIRA: No es menos nuestro orgullo, ni nuestro honor.

ABISA: Cuidado con el orgullo. No siempre es una virtud.

TALI: Propongo un duelo. Ya que no tenemos muchos guerreros, podemos retar a los romanos a un duelo. Su mejor guerrero contra el nuestro.

Todos celebran la propuesta.

CORABINO: Yo me ofrezco para esa batalla.

LEONCIO Y MORANDRO: Y yo.

TALI: Agradezco su entusiasmo, pero debido a la experiencia, el honor lo tendrá Corabino.

CORABINO: Gracias, señora.

TALI: Tú serás nuestro embajador.

INERA: Yo lo acompañaré. Dada nuestra escasez de hombres y que ya no está Teógenes, puedo ir como escolta.

Morandro y Leoncio se ofenden.

MORANDRO: Nosotros también podemos escoltarlo.

TALI: Bien. Que así sea.

LIRA: ¿Qué pasará si ellos ganan?

Un escalofrío recorre a todos los presentes y se hace el silencio.

TALI: (A Gaima) ¿Ustedes saben algo sobre el futuro? ¿Algún augurio?

Las sacerdotisas se ponen nerviosas, pero Gaima niega firmemente.

GAIMA: No.

La Reina va a continuar, pero Gaima la interrumpe.

TALI: Lástima. Tendremos...

GAIMA: Solo... Bueno... Marquino, antes de morir, hizo una invocación.

Las otras sacerdotisas se escandalizan, pero Tali las calla con un gesto.

GAIMA: No tiene sentido guardar los designios de la Muerte por más tiempo, pues solo la muerte espera a Numancia.

Todos expresan sus angustias y se alteran. Tali se queda en silencio meditando las palabras de Gaima.

MIRRA: No hay que decidir nada, hasta ver si de verdad perderemos el duelo.

LIRA: No podemos esperarnos a que ataquen la ciudad.

INERA: No perderemos. Somos numantinos. La sangre celta aún corre por las venas de algunos de nosotros.

TALI: El cerco reduce nuestros días. Si los romanos ganan el duelo, Numancia será suya.

INERA: Siempre podemos pelear.

MILBIA: ¿Y pelear nos hará libres?

MIRRA: Se trata también de nuestra dignidad. Yo no pienso servir a los romanos.

CALIO: Ya otros pueblos han caído. No solo es dignidad, también es fuerza. Roma es muy poderosa.

CORABINO: Numancia no lo es menos.

BARIATO: Entrarán a la ciudad sobre mi cadáver

Todos observan que Bariato está de nuevo entre ellos.

INERA: Regresa con Muli.

CORABINO: Tiene razón. Si pierdo el duelo, deben defender ustedes la ciudad. No podemos entregarla.

Silencio.

TALI: Si Escipión gana el duelo, no quedará más alternativa que destruir la ciudad, que los romanos conquisten un pueblo de fantasmas y ruinas.

MIRRA: ¿Y nosotros?

BERIA: Moriremos con nuestra ciudad.

MIRRA: ¡Qué plan tan estúpido! La idea es salvarnos.

LIRA: ¿Tú qué propones?

Mirra se queda callada.

TALI: De acuerdo. Será el duelo. Si Corabino muere, destruiremos la ciudad y moriremos todos antes de que el ejército romano pase las murallas. ¿Quién está de acuerdo?

Todos apoyan el plan, excepto Mirra.

TALI: (*A Mirra*) Quienes quieran, podrán entregarse y dar sus bienes a los romanos. Nadie se opondrá. Corabino, prepárese para pelear. La embajada deberá ir lo antes posible frente a los romanos, antes de que el hambre baje sus energías.

CORABINO: Si, señora.

ENFERMEDAD

Escena 1

Escipión camina en su tienda de campaña, pensativo. Entra Yugurta.

YUGURTA: Aquí están los informes de estas semanas, señor.

Escipión los recibe. Entra un mensajero.

ESCIPIÓN: ¿Te enviaron una respuesta?

El mensajero asiente y le entrega una carta.

ESCIPIÓN: Gracias. Retírate.

El mensajero sale. Escipión abre rápido la carta y la lee. Es bastante breve. Escipión vuelve a leerla. Silencio.

YUGURTA: ¿Pasó algo?

Escipión no lo escucha. Sale y se pasea entre los soldados. Camina y piensa.

YUGURTA: ¿Señor?

Yugurta lo sigue en silencio, atento de sus reacciones.

SOLDADO: Una embajada de Numancia pide licencia.

Escipión sigue sin escuchar.

YUGURTA: ¿Señor?

ESCIPIÓN: ¿Qué?

YUGURTA: Una embajada. De Numancia.

ESCIPIÓN: Que pasen.

Sale el soldado y entran los numantinos, Corabino, Inera, Morandro y Leoncio.

ESCIPIÓN: ¿Vienen a rendirse?

INERA: Eso quisieran.

CORABINO: En realidad, venimos a negociar.

ESCIPIÓN: No. No pienso negociar. Si vienen a rendirse, está bien, pero no aceptaré media victoria. Nos vemos en el campo.

Silencio. Morandro y Leoncio se miran.

CORABINO: Espera. Tenemos una propuesta para la batalla.

ESCIPIÓN: No tengo mucho tiempo.

INERA: Por lo menos escucha. Que no se diga que Escipión es tan cobarde y tan obtuso, que no quiso escuchar ni un momento. Siempre es bueno escuchar al enemigo.

Escipión la mira en silencio. Luego mira a Corabino, en señal de aprobación.

CORABINO: Proponemos un duelo. Entendemos que ni su honor ni el nuestro pueden estar tranquilos si no nos medimos con las armas, pero también es cierto que ya se ha derramado demasiada sangre. Por eso proponemos una última batalla. El mejor romano contra el mejor numantino.

Escipión los observa.

ESCIPIÓN: Y si ustedes ganan, ganan la guerra. Si yo gano, gano Numancia. Cualquiera diría que no tengo nada qué perder. Sin embargo, no necesito el duelo para ganarles.

LEONCIO: Pero has necesitado el cerco para debilitarnos.

MORANDRO: Y ni siquiera así te atreves a aceptar un duelo.

INERA: ¿Qué dirán de ti en La Gran Roma?

ESCIPIÓN: ¿De verdad quieren apostar toda su ciudad en un duelo? ¿Quién sería su guerrero?

CORABINO: Yo.

ESCIPIÓN: ¿Tú?

Escipión ríe y se acerca a uno de sus soldados. Es bastante alto y parece ser muy fuerte.

ESCIPIÓN: ¡Soldado!

El soldado corre y se para junto a Escipión en silencio.

ESCIPIÓN: Este es solo un peón y parece mucho más apto que un triste y hambriento numantino.

CORABINO: No dudes que lo mataría. Ya sé que Roma ha tomado todo por la fuerza, pero en Numancia no solo la fuerza es valorada.

ESCIPIÓN: Los sentimientos no son un arma de ataque.

Corabino saca su espada, pero Leoncio y Morandro lo detienen.

ESCIPIÓN: Vuelva a sus labores, soldado.

El soldado se va.

ESCIPIÓN: Mejor vuelvan a su ciudad y preparen su estrategia. Dentro de poco atacaremos la ciudad y los conquistaremos en nombre de Roma, con todo el honor que se merece.

INERA: Ya sabes que tu estrategia funciona. No hay comida y por supuesto que no tenemos un ejército. Has probado hasta el cansancio tu fuerza y tu inteligencia. Solo déjanos perder con dignidad. Déjanos perder en un duelo. ¿De verdad temes perder? Eres el gran Escipión. Dentro de tu grandeza, ¿no hay un poco de generosidad? Concédenos aunque

sea el duelo. Yo misma estoy dispuesta a pelear, pero no nos mates como si no valiéramos nada.

ESCIPIÓN: Si quieren honor, gánenselo.

Corabino se retira. Leoncio y Morandro lo imitan, pero Inera no se mueve. Tiene la mano en la empuñadura de su espada.

INERA: El orgullo no siempre es una virtud y ahora veo que tu juventud no es más que un defecto.

Corabino la jala. Salen.

YUGURTA: Se ven muy débiles. Hubiera sido una victoria fácil.

ESCIPIÓN: Precisamente.

Escipión vuelve a su tienda. Yugurta lo sigue.

YUGURTA: Pensé que su misión era acabar con la guerra.

ESCIPIÓN: También debo llevar la victoria y el honor.

YUGURTA: Si acaba fácil con la guerra, verán que es usted muy hábil. Llevará el honor y la victoria juntos.

Escipión no responde. Entra Quinto Fabio.

ESCIPIÓN: No mandarán refuerzos. Soy el último apoyo del Imperio para esta guerra. Mientras no vean resultados, no nos darán nada más. Pero el único resultado que quieren ver es el fin de toda esta guerra.

YUGURTA: Eso no tiene sentido.

Escipión le da la carta a Quinto Fabio y este la lee.

YUGURTA: Con más razón debió aceptar el duelo.

QUINTO FABIO: ¿Cuál duelo?

YUGURTA: Numancia propuso un duelo. Uno a uno contra Roma como medio de acabar con la guerra y que gane quien tenga que ganar.

QUINTO FABIO: ¿Los rechazó?

YUGURTA: Sí.

QUINTO FABIO: ¿Por qué?

ESCIPIÓN: Porque no basta con no perder. Necesito ganar en nombre de Roma.

QUINTO FABIO: Pero Roma ya nos dio la espalda.

ESCIPIÓN: Por eso mismo, entraremos a la ciudad y la tomaremos con las armas. Numancia está muy débil ya por el hambre. Se rendirán en cuanto entremos. Ni siquiera necesitaremos luchar. El plan funciona, así que seguiremos con él. Ya vinieron a rogarme. El siguiente paso es que se rindan.

Silencio.

QUINTO FABIO: ¿Es necesario que se rindan de esa manera?

ESCIPIÓN: A los ojos del Imperio tiene que parecer que Roma entra triunfante a la ciudad. Pero el ejército da tanta lástima como los conquistados, y se niegan a enviarnos refuerzos. La victoria debe ser clara y contundente. Solo así podremos regresar con la frente en alto.

Yugurta y Quinto Fabio miran en silencio a Escipión.

ESCIPIÓN: Prepara a las tropas. Que Cayo Mario avise a todos los jefes de legión que entraremos a la ciudad. No me importan las excusas. Quiero ver un ejército en forma. Escudos brillantes, espadas afiladas y voces como truenos. Entraremos a la ciudad y volveremos triunfantes.

Quinto Fabio asiente y sale. Yugurta lo imita. Escipión arruga la carta del Imperio y sale.

Escena 2

Inera va maldiciendo a Escipión. Los demás van cabizbajos. De repente, Corabino se detiene.

CORABINO: No podemos volver así.

Todos lo miran sin entender.

CORABINO: Escipión aún no nos derrota.

INERA: Pero acaba de rechazar nuestra última oportunidad de vencerlos.

LEONCIO: Tendremos que destruir la ciudad.

MORANDRO: Estamos vencidos desde ya.

CORABINO: Lo sé. Ya que ni siquiera habrá duelo, seguramente ordenarán que actuemos como si hubiésemos perdido. Ya sé que no llevamos buenas noticias, pero la gente estará esperando vernos entrar. Por lo menos, hay que entrar con la frente en alto y no como si tuviéramos vergüenza.

MORANDRO: Pero es vergonzoso perder así.

CORABINO: Somos numantinos. Al menos podemos conservar nuestro honor.

LEONCIO: ¿Y el hambre?

CORABINO: Ignórenla. No les daremos la satisfacción de vernos caer como insectos. Llevaremos la frente en alto y lucharemos hasta el final.

Inera, Morandro y Leoncio asienten sin mucha convicción, pero se yerguen y entran con orgullo a la ciudad. Todos corren a recibirlos. Tali va con un bastón y todos le abren paso.

TALI: ¿Cuándo será el duelo?

CORABINO: No habrá duelo.

Todo el pueblo reacciona.

TALI: Así que el gran Escipión sí tiene defectos. Por lo visto, no se da cuenta de que está perdiendo el honor de vencernos. Bien. Se quemará con el mismo fuego que encendió.

Todos esperan en silencio la resolución de Tali.

TALI: Que todos destruyan sus bienes y quemen cuanto pueda ser de valor para los romanos.

LIRA: ¿De verdad no hay otra salida?

TALI: Quienes quieran, pueden intentar huir por el río o entregarse a los romanos.

MILBIA: ¿Y a dónde iríamos por el río?

CALIO: A ningún lugar. El siguiente pueblo está demasiado lejos y nadie estaría dispuesto a escondernos de los romanos.

LEONCIO: Yo estoy dispuesto a morir con mi gente antes de que entren los romanos.

MORANDRO: Yo también quiero morir libre.

LIRA: Yo también. Quiero morir en mi tierra.

BERIA: ¡Destruyamos la ciudad!

INERA: ¡Y que sean los despojos el premio de su soberbia!

TALI: ¡Que así sea! Toquen las campanas en señal de luto.

GAIMA: Nosotras podemos hacer un veneno muy eficaz que dormirá al pueblo entero. Así nadie tendrá que sentir el frío filo de la espada.

TALI: Bien.

ABISA: Yo les ayudo. No es una preparación tan fácil.

INERA: Los romanos ya se están preparando para entrar a la ciudad. Yo puedo defender un rato la entrada y darles algo de tiempo.

CORABINO: Estoy de acuerdo. Yo también puedo defender la entrada principal.

Tali asiente con la cabeza.

TALI: Sus padres estarían orgullosos.

Inera y Corabino asienten en señal de agradecimiento y salen. Se escuchan los cantos de los romanos. Todos queman sus casas y destruyen sus bienes en Numancia.

Escena 3

En el palacio, Bariato se prepara para pelear. Enfunda su espada y se sienta para limpiar su escudo. Entra Muli sin que él lo note y se acerca.

MULI: ¿Te preparas para una guerra?

Bariato se sobresalta y la mira. Le sonrío.

BARIATO: Muli...

MULI: ¿A dónde vas con tanto acero, niño?

BARIATO: Numancia todavía tiene guerreros en pie.

Muli se sienta cerca de él y lo mira un momento en silencio.

BARIATO: Por favor, no le digas a mi madre. Tengo un plan, Muli. No quiero que nadie me detenga.

Muli saca de su bolsa un pan grande y se lo da.

BARIATO: Pero...

MULI: Lo necesitarás para tu plan.

Bariato lo toma.

BARIATO: Gracias.

La abraza. Luego, carga su escudo y sale. Muli se queda en silencio un momento. Entra Abisa.

ABISA: ¿Por qué? ¿Por qué no lo detuviste?

MULI: Ahora todos tenemos el mismo destino, pero no todos tenemos que enfrentarlo de la misma forma. Además, ¿quién soy yo para detenerlo?

ABISA: Lo has cuidado desde que era un bebé.

MULI: Pero no soy su madre.

Se quedan en silencio.

MULI: ¿Cómo permitimos que llegara a esto? ¿No había otro camino?

ABISA: Tal vez había otro camino. Los numantinos siempre tuvimos al río de nuestra parte. Pudimos huir hace mucho, cuando la guerra se extendió y los niños olvidaron la vida, para mirar de frente a la muerte.

MULI: Yo sí recuerdo cómo era la vida aquí, antes de perderlo todo. Recuerdo cómo era la casa antes de que mi padre se fuera a la guerra... y la sonrisa de mi madre... Cuando aún había sueños... Cuando soñaba con que Bariato creciera y se hiciera gobernante de la Numancia.

Abisa le toma una mano.

ABISA: Esos son los recuerdos que te llevarás cuando esto acabe. Tienes suerte de tener algo bueno que llevarte. No todos tienen tanta suerte.

Silencio.

ABISA: Muli, sabes que no solo vine a verte.

MULI: Lo sé.

ABISA: Tú tienes los ingredientes del veneno.

MULI: Sí... Pero, ¿estás segura de esto?

ABISA: Les daremos una muerte digna, Muli.

Muli toma aire.

MULI: Ya es definitivo, ¿verdad? No hay salvación posible.

ABISA: No en esta tierra.

Muli saca de su bolsa un pequeño rollo y se lo entrega a Abisa.

ABISA: Gracias.

Abisa sale. Muli se queda en silencio.

HAMBRE

Escena 1

La Reina se dobla de dolor. Entra Bariato con una espada en la mano. Trata de ocultarla, pero Tali de todas formas no puede verla. Respira, trata de reincorporarse, pero está muy débil. Se deja caer en un banco.

BARIATO: ¿Qué necesitas? Dime y no habrá nada que me detenga hasta traerlo.

En ese momento, Tali ve la espada.

TALI: Aún eres joven, hijo. No llesves la espada. Como no ves la sombra del día, no sabes lo que es la Luna. No cargues estos cadáveres al hombro. Tú sigues vivo. Lleva contigo a Numancia, pero solo en tu memoria. Vamos, deja tu espada, hijo.

Tali vuelve a sentirse mal.

TALI: Ve por Abisa. Está preparando el veneno en casa de Gaima. Pero seguro podrá venir.

Bariato asiente en silencio y sale corriendo. En la puerta duda un momento sobre dejar o no su espada. La deja y sale. Entra Muli y se acerca a Tali en silencio. Tali la ve y sonrío.

TALI: Mírame. Muero y no sé cómo dejo esta tierra. Quiero pensar que puedo ver Numancia una vez más sin el yugo romano. Mas mi cuerpo cede y muero de hambre y de pena. Este cuerpo enfermo que no ha podido salvar a nadie duele, pesa, arde. Adiós al alba. Me voy a la tierra santa y sin cielo. Veré arriba y veré el destino triste que espera a esta gente. Bajo la tierra estaré pagando con años los años yertos que yo te di, Numancia. Perdí la guerra, pierdo el alma, lo pierdo todo en esta partida. Parto y pago con sangre lo que con sangre se ha pactado.

Tali trata de no llorar. Mira sus manos.

TALI: Mis manos que nunca vieron batalla, tampoco vieron la vida que el cuerpo mismo creó.

Toma a Muli de la mano.

TALI: Muli, te deajo a cargo de nuevo. Tú sabes mejor cómo cuidar a Bariato. Es solo un niño, pero quiere luchar por su gente; quiere ganar la batalla que ya perdimos nosotros. Deja que el

hambre lo duerma. Haz que se beba el veneno. Deja que pierda la guerra ajena que quiere ganar.

MULI: Prometo ver por él igual que he visto siempre. Descanse, Tali, duerma el sueño eterno.

Tali muere. Entra Abisa seguida de Bariato. Muli los ve entrar.

MULI: Ya está en la tierra oscura donde el hambre no rompe ni quema el alma.

Abisa le cierra los ojos a Tali.

ABISA: Se lleva nuestra luz a los abismos, con las estrellas de la noche. Adiós, querida Tali, nos veremos allá, en el futuro sin materia. Cuidaremos bien de tu pueblo.

Bariato llora.

ABISA: Bariato, no gastes más tus lágrimas. Tu madre, ya descansa. En cambio, nosotros debemos prepararnos. Esta noche vencerá Roma su propio cerco. Ya vienen. Debemos morir mientras los romanos planean su entrada triunfal. Caerá el muro bajo sus espadas y crearán que nuestro pueblo se defiende, pero verán que su victoria fue en vano. Debemos entregarles la ciudad. Fantasmas llegarán a recibirlos y solo ruinas quedarán para ellos.

Abisa sale en silencio.

MULI: No desesperes, Bariato. Esta guerra no es tuya y no tienes porqué sentirte culpable.

BARIATO: ¿No soy el heredero? ¿No debí defender esta tierra?

MULI: No, no ha llegado ese momento. Nunca lo verás, mi niño. Te irás con la conciencia tranquila de los inocentes.

Bariato se queda en silencio un momento. Muli lo abraza.

BARIATO: ¿Le prometiste matarme?

MULI: No. No, mi niño. Le prometí seguirte cuidando como siempre.

BARIATO: Entonces prométeme que me dejarás cumplir mi destino.

Muli lo mira sin saber qué decir.

MULI: ¿Conoces tu destino?

BARIATO: Tanto como mi deber.

MULI: ¿Cuándo creciste tanto?

Muli lo abraza con fuerza.

MULI: Lo prometo.

BARIATO: Gracias.

MULI: Solo... cuídate. ¿Sí? ¿Por mí?

Bariato asiente y vuelve a abrazarla. Luego, se seca una lágrima y toma de su madre una daga.

MULI: Debemos ir por Serbio.

Salen.

Escena 2

Beria y Calio se quedan junto a Lira a esperar su muerte. Casi todos los numantinos están reunidos en la plaza de la ciudad.

BERIA: Muero de sed y de hambre. ¿Cómo vencer los gruñidos que tengo, si en la ciudad ya no hay nada con qué distraer al dolor? Quiero dormir para siempre. No puedo más, me duele todo. Voy a bajar veinte kilos de pura sed que me cargo. ¡Vengan, romanos, si en serio matan tan rápido, vamos! Quiero beber. Vino, vinagre, es igual. Quiero beber y morir. Quiero dejar de sentir que muero y llora mi cuerpo. Ay, hasta me inspiré.

Calio se abraza a Leoncio. Leoncio no se quita esta vez.

MALVA: Parece mentira. El año pasado todavía soñábamos con ganar la guerra. Hubo festejos y banquetes. Hace apenas un año que pude nadar yo sola en el río y reír con mis amigas. Hace tan poco tiempo que todo seguía pareciendo la vida, pero ahora todo ha cambiado de color.

LIRA: Pronto podrás descansar, hermana. Pronto acabarán los cambios y estaremos juntas bajo tierra, disfrutando de la eternidad.

MALVA: Sí, con mamá y papá. Al final eso es lo único importante, ¿no? Al final, no veo a nadie cargando joyas ni soberbia. Al final estamos todos sintiéndonos como hermanos, sentados en el suelo y consolándonos unos a otros como nunca antes hicimos en vida. ¿Cómo nunca vi así el cielo ni escuché el río? Esperaba ser mujer y tener hijos para encontrar la felicidad. ¡Qué tontería!

Silencio.

CALIO: Me siento entre nubes.

LEONCIO: Estás muy fría.

Leoncio la abraza y trata de calentarla un poco.

CALIO: Te extrañaré.

LEONCIO: No digas eso.

CALIO: Gracias por todo.

Calio muere en brazos de Leoncio. Morandro le da unas palmadas en el hombro.

BERIA: Quisiera estar ebria. Así no me daría cuenta de nada.

LIRA: Creo que Malva tiene un poco de licor.

BERIA: Malva, dame un poquito. Prometo darte mi cobija si hace mucho frío. Ándale.

Beria mueve un poco a Malva, pero se da cuenta de que está muerta.

BERIA: ¿Malva? ¿Malvita?

Lira reacciona. Se acerca y la mueve un poco, pero siente su piel.

LIRA: ¿Malva? Hermana, responde. Está helada.

Morandro abraza a Lira.

LIRA: Así moriremos todos, supongo.

Morandro acaricia el cabello de Lira y la consuela un poco. Llega Muli con Bariato, Serbio y otros niños.

MULI: Lira, hay niños que ya no tienen familia. ¿Me ayudarías a cuidarlos?

LIRA: Sí, claro. Vengan, niños.

Todos se sientan cerca.

SERBIO: ¿Ella ya está dormida?

BERIA: Sí, ya está en el inframundo, descansando.

Serbio solo asiente con la cabeza.

BARIATO: ¿Así vamos a morir todos?

LEONCIO: Sí.

SERBIO: ¿Duele?

LIRA: No, es como dormir. No sentirás nada.

Entra Milbia. Todos la ven. Es la primera vez que entra sin su bebé.

LIRA: ¿Estás bien? ¿Qué te pasa?

Lira quiere levantarse, pero ya no tiene fuerzas. Milbia se acerca y se deja caer en el suelo, cerca de todos ellos. Lloro. Muli se acerca y la consuela.

LIRA: ¿Dónde está tu niña?

MILBIA: En casa. Dormida en su cunita como un angelito. No dejaba de llorar de hambre y yo ya no tenía nada que darle. Le canté toda la tarde, pero ya no aguantaba escucharla llorar. Estaba sufriendo demasiado. Cubrí su carita con mi mano y lentamente se durmió. Quedó quietecita. La arropé como siempre y le canté una última vez. Ella ya no escucha a los romanos, ni verá estas ruinas.

LIRA: Está bien. Hiciste lo correcto. No podías dejarla y esperar a que muriera de dolor. Estuvo bien, tranquila.

Todos le dicen palabras de consuelo. Muli la abraza. Silencio.

MULI: Eso deberíamos hacer todos. Cantar. Cantar hasta que la muerte nos encuentre.

MILBIA: ¡Qué lindos eran los cantos en las fiestas!

BERIA: Y los banquetes.

LEONCIO: Caminar por estos campos, libremente.

MULI: Y eso que nunca viste Numancia sin guerra. Era una tierra preciosa, bendecida por los dioses. Los campos se extendían verdes hacia el horizonte, y la Luna brillaba pura en el cielo. Estas eran tierras seguras y los niños podían jugar en las calles hasta que los venciera el sueño. No había mejor ropa ni mejores alhajas en todos los reinos de alrededor.

Todos se quedan en silencio, soñando con esa tierra que muchos no conocieron y que extrañan.

BERIA: Salud por eso.

Muli empieza a cantar y todos la siguen. Lira se empieza a sentir mal.

MORANDRO: Lira, ¿estás bien?

LIRA: Sí, sí. Ya se pasará.

MORANDRO: Conseguiré pan.

LIRA: ¿De qué hablas?

MORANDRO: Así tendrás fuerzas hasta que llegue el veneno, así no sufrirás. Traeré pan y podrás compartirlo con los niños. En el campamento romano vi un cesto con panes. Iré y lo traeré.

LIRA: Es muy arriesgado. No vale la pena si de todas formas he de morir.

MORANDRO: Quiero que no sufras. El veneno no dolerá tanto como esta hambre.

Morandro se pone de pie.

LEONCIO: Espera. Yo te acompaño.

MORANDRO: Será peligroso.

LEONCIO: Una aventura más, amigo. Vamos.

Leoncio acomoda a Calio y la besa en la frente. Ambos se van. Salen de Numancia y corren al campamento romano. Se les va el aire con facilidad y llegan muy cansados. Los romanos ya están formándose, preparándose para entrar a la ciudad. Morandro y Leoncio caminan siempre a sus espaldas. Encuentran el cesto y solo encuentran un pan. Morandro sigue buscando.

LEONCIO: ¡Vámonos!

MORANDRO: Uno más, siquiera.

LEONCIO: Vamos o no llegaremos a tiempo.

Morandro asiente y ambos salen del campamento. Justo están saliendo cuando un romano los ve y los ataca. Leoncio cae, pero Morandro lo ayuda a levantarse y corren a Numancia. Ya adentro, Morandro acuesta a Leoncio.

MORANDRO: Resiste, amigo.

LEONCIO: Tranquilo. Muero feliz. Trajimos el pan y no moriré en territorio enemigo, sino en mi Numancia.

MORANDRO: Debemos llevar el pan.

LEONCIO: Lívalo a Lira. Ella te espera y sus fuerzas no eran muchas. Alcanza a verla viva.
Leoncio muere. Morandro lo llora. Pasa Gaima.

GAIMA: Tranquilo. Ahora él descansa. Puedo rezar algo por él.

MORANDRO: Muchísimas gracias. Yo... debo llevar algo.

GAIMA: Ve. Yo cuidaré de su alma. Rezaré por él y luego llevaré el veneno a los demás.

MORANDRO: Muchísimas gracias.

Morandro corre con Lira. Llega. Ella está dormida. Él se acerca y ella abre los ojos y le sonríe.

LIRA: Volviste.

Morandro le da el pan.

MORANDRO: Solo encontré este.

LIRA: Gracias.

MORANDRO: Cómelo. Ya casi viene la sacerdotisa, pero al menos no sentirás hambre.

LIRA: ¿Dónde está Leoncio?

MORANDRO: Logré traerlo a Numancia y la sacerdotisa se ofreció a rezar algo por su alma.

Morandro ya viene muy sofocado. Se sienta junto a Lira y toma una de sus manos, la besa y recuesta su cabeza en el hombro de ella.

LIRA: Gracias.

Lira besa su frente. Luego tienta con sus dedos en su cuello. Se da cuenta de que él ya está muerto. Lira trata de comerse el pan, pero le dan arcadas.

BERIA: ¿Qué pasa?

LIRA: No puedo comer este pan, tiene su sangre. Además, ya estoy muy débil para masticar.

BERIA: Él no quería que sintieras hambre.

LIRA: Lo sé. Pero no puedo. Mejor dáselo a los niños.

Beria se lo pasa a Bariato y este le da una mordida. Serbio también come de él. Algunos otros numantinos se lo reparten. Todos cantan. Lira se va quedando dormida por el hambre. Entra Mirra.

MIRRA: Hola.

MULI: Pensé que no vendrías.

MIRRA: Soy numantina, como todos. Y quiero morir en mi tierra y con mi gente. Si todos tienen el honor de morir juntos y con dignidad, yo también lo quiero. Destruí mis riquezas e hice quemar mi casa. Ya no tengo nada. Soy como todos, ahora lo entiendo. Pertenezco aquí.

MULI: Ven, siéntate a cantar con todos. Ya no debe tardar Gaima.

Mirra se sienta en el suelo con Muli y con Milbia. Se une a los cantos. Entra Gaima con todas las sacerdotisas. Se sientan en el suelo con todos y entregan un ánfora con el veneno.

GAIMA: Una gota bastará, pero hicimos suficiente. Nadie sentirá más dolor.

Cada quien le da un sorbo y la pasa. Beria se la pasa a Lira, pero ve que esta ya está muerta. La pasa al siguiente. Todos beben y siguen cantando. Bariato se acaba el pan y no bebe el veneno, sino que simplemente lo pasa. Nadie se da cuenta. Los cantos van cesando poco a poco. Se escucha un estruendo. Corabino e Inera caen heridos.

CORABINO: Ya vienen. Ya cayó el muro.

INERA: Estamos solos.

Caen al suelo.

CORABINO: No quiero morir en sus manos, pero mi espada quedó atrás. Por favor, Inera, como último gesto de amistad, quiero que sea tu espada quien detenga mi vida.

INERA: Lo haré, pero ayúdame a sacar mi espada.

Corabino la ayuda a levantarse. Ella saca su espada y se la clava.

INERA: Nos vemos al otro lado.

CORABINO: Nos vemos...

Cae muerto. Vienen los romanos. Inera se clava a sí misma la espada y cae sobre Corabino. Bariato se levanta y mira a todos. Entra Escipión con todo el ejército.

ESCIPIÓN: ¡Entraremos a la ciudad y elevaremos el nombre del Imperio! ¡Alcen sus espadas hacia el honor! ¡Hoy reclamamos Numancia y mañana volvemos como héroes a Roma! ¿Son romanos?

ROMANOS: ¡Sí!

ESCIPIÓN: ¡Entren conmigo hacia la victoria!

El grito de guerra se interrumpe ante la escena fúnebre que los recibe. Todos se quedan en silencio, observando. Bariato camina entre los muertos y se acerca a Escipión.

BARIATO: Todos están muertos. No hallarás nada de valor en la ciudad, pues todo fue quemado.

Algunos murieron de hambre, pero la mayoría decidimos morir por nuestro honor. Nadie quiere ser esclavo de los romanos. Nadie quiso pasar por tanta indignación. Mira tu ciudad. Es toda tuya. Cada ruina y cada muerto. Somos todos tuyos. De mi cuello cuelga la llave de la ciudad. Tómala.

Bariato se clava la daga. Escipión cae de rodillas frente a Bariato.

BARIATO: Cada casa, cada muro son del Imperio Romano. Que viva Roma y toda su gente maldita. Toma de mi pecho la llave. Te entrego mi Numancia.

Muere. Escipión, en lugar de tomar la llave, carga a Bariato y mira a los muertos. Yugurta, Cayo Mario y Quinto Fabio también se hincan en señal de respeto. Los soldados bajan las armas y miran al suelo.

ESCIPIÓN: Vencí a Numancia, pero no volveré triunfante. Cada cuerpo que aquí yace pesará siempre sobre mi memoria. ¿Qué hice? Los maté sin ninguna gloria, sin ningún honor. ¿Qué honra pueden traer estas muertes? ¿Qué honra podrían traer para Roma? Numancia, en cambio, tuvo el valor de morir libre. Buscaron una muerte digna y la encontraron. El valor y la fuerza de Numancia tuvieron que demostrarse con la muerte. Bien decían que el orgullo no siempre era una virtud. No lo fue para los romanos, pero sí para Numancia. Tantos avisos y tanto tiempo. Lo logré. Acabé la guerra. Ningún numantino podrá alzar su espada contra Roma. ¡Qué vergüenza vencer como lo hicimos! ¡Y qué deshonra no haber cruzado una sola espada, ni una sola palabra de guerra antes del final! ¡Qué batalla tan más estúpida y sin sentido! Este es un juego donde nadie gana. Ni Roma, ni Escipión, ni el ejército, ni Numancia. Salve, Bariato, hijo de Teógenes. Que tu valentía no muera con tu cuerpo. Roma guardará para siempre en la memoria esta hazaña.

MUERTE

Escena 1

El Tiempo se une a la Muerte y observan la escena en silencio.

TIEMPO: Antiguamente, las guerras eran el entretenimiento de los dioses y los cantos, las danzas, el arte, eran el único divertimento del hombre.

MUERTE: No es uno el destino de esta tierra, a no ser que el orgullo nuble sus miradas.

TIEMPO: Cuando el hombre quiso imitar a sus dioses, aprendió a disfrutar de la guerra y se llenó de ambición.

MUERTE: Mal camino tienen quienes no conocen límites.

TIEMPO: El mundo era un lugar nuevo, sin delimitaciones, ni mapas.

MUERTE: Mal destino habrán quienes no saben ver.

TIEMPO: Pero solo vieron el poder.

MUERTE: Los numantinos no han sabido cuidar de la Vida.

TIEMPO: Victoria, honor, gloria, grandeza.

MUERTE: Alguien más seguirá la senda que dejas.

Oscuro.

BIBLIOGRAFÍA

Teoría Dramática

Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. Escenología. México, 1999.

Aristóteles. *Poética*. Traducción del griego, prólogo y notas de José Goya y Muniain 2da Edición. Espasa Calpe. Colección Austral. Buenos Aires, 1948.

Ezra Pound. *El arte de la poesía*. Mortiz. México, 1970.

Hernández, Luisa Josefina. "Notas sobre la tragicomedia y el melodrama". *Los frutos de Luisa Josefina Hernández : aproximaciones escritos de teoría dramática*. Felipe Reyes Palacios, Edith Negrín, editores. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas. México, D. F., 2011.

Miller, Arthur. *An Enemy of the People*. Novena reimpresión. Penguin Books Australia. Victoria, Australia, 1987 (twice).

Román Calvo, Norma. *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*. Editorial Pax México y UNAM/Árbol Editorial. México, D. F., 2005.

Adaptación

Cantillo Blanco, Eliecer. *Apuntes sobre la adaptación dramática*. Academia Superior de Artes de Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Santafé de Bogotá, 2000.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge. New York, 2006.

Cervantes

Casalduero Martí, Joaquín. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Aguilar. Madrid, 1951

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición especial para Milenio Diario. Ediciones Folio. Barcelona, 2004.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo. España, 1615.

González Maestro, Jesús. *La Escena Imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes Saavedra*. Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert. Madrid, 2000.

Numancias

Alberti, Rafael. *Numancia: tragedia; adaptación y versión actualizada de la destrucción de Numancia de Miguel de Cervantes*. Turner. Madrid, 1975.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Numancia*. Linkgua. Barcelona, 2011.

Pacheco, José Emilio. *El cerco de Numancia*. Segunda edición. Siglo xxi editores, S. A. De C. V. México, 1993.

Rojas Zorrilla, Francisco de. *Numancia cercada y Numancia destruida*. Ed. prólogo y notas de Raymond R. MacCurdy. Porrúa Turanzas. Madrid, 1977.

Sastre, Alfonso. *M.s.v., o, La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*. 2ª Ed. de Magda Ruggeri Marchetti. Cátedra. Madrid, 1983.