LA NUMANCIA: MECANISMOS DRAMÁTICOS Y COLISIÓN DISCURSIVA

FÉLIX CARRASCO
Université de Montréal

Afirmar que en *La Numancia* se producen confrontaciones de discursos es un principio difícilmente discutible, pero que no nos lleva muy lejos para hacer un análisis profundo de la obra a la hora de establecer la unicidad del texto como obra de arte. Efectivamente, estamos ante un rasgo de *La Numancia* que comparte no sólo con la totalidad de la obra cervantina, sino con incontables obras literarias de todos los tiempos. Si matizamos la afirmación, señalando que el entrecruzamiento de discursos se constituye en elemento axial y en el principio organizador del texto, estamos ya avanzando y profundizando en el conocimiento de nuestra obra.

Vamos a centrar nuestras reflexiones principalmente sobre los puntos siguientes: a) identificación de los contendientes: no se trata sólo de hacer uso de los archivos de la historia para seleccionar determinadas entidades históricas como *dramatis personae*; b) el papel funcional que les va a ser asignado en la acción dramática, que es de importancia capital delimitar en nuestro análisis; c) y que, a su vez, nos obliga a especificar la estructura profunda de la tragedia cervantina.

Todo acto de comunicación tiene un cierto grado de dependencia del contexto. Una buena parte de los chistes y de los juegos de palabras son el resultado de introducir inesperadamente un cambio de contexto. "Cuando el monte se quema, algo suyo se quema" fue un eslogan exitoso de una campaña de prevención de incendios de ICONA en los años 60. Casi todos los viajeros de la época llegaron a memorizarlo. Estaba anclado en la suposición de que los montes eran propiedad comunal, lo que no era necesariamente siempre el caso, y que, en consecuencia, todos éramos perdedores. Bastó una breve adición de un alocutivo al lema publicitario para desmantelar el contexto original e instalar nuevos sujetos de la interlocución: "Cuando el monte se quema, algo suyo se quema [señor conde]", que evocaba, en buena parte de España, un contexto más genuino que el anterior. Ni que decir tiene que el anuncio vio drásticamente reducida su potencia persuasiva y que fue retirado de la campaña antiincendio.

Al entregar una obra de arte a un público instalado en una realidad socio-

histórica determinada, se produce inevitablemente una interacción entre el mundo posible evocado por la obra y el espacio y tiempo históricos en que se inscribe. En efecto, el signo totalizador que constituye la obra, va a lanzar dobles líneas de conexión entre la cadena del significante y los elementos homólogos de los dos universos semánticos, el evocado y el real, en que está instalada la instancia de la enunciación. En este proceso pueden originarse entrechoques de difícil solución si los sistemas axiológicos de ambos mundos no concuerdan: las divergencias pueden ir de la simple fricción hasta la abierta confrontación, si las expectativas y los valores del universo referencial quedan puestos en tela de juicio o claramente denegados en el mundo posible.

Este trabajo trata de analizar los mecanismos dramáticos que pone en marcha la más alta instancia de la enunciación para resolver estas contradicciones.

En la historia dramática se nos presentan dos oponentes: Roma *vs.* Numancia-España. La instancia de la enunciación no puede, sin restricciones, exaltar a uno y rebajar al otro, puesto que se da entre ellos otro tipo de relaciones más complejas que las de la simple oposición. Por ejemplo, un elemento implicado que descarta la relación unidimensional de la prepotencia y abuso del fuerte contra el débil, es que, en la conciencia histórica europea de la época, tiene un gran peso la *translatio imperii*, que lleva consigo no solamente la transferencia de un imperio a otro, sino la función modeladora de los anteriores con respecto a los posteriores. Por esta razón, las andanadas en que el poderoso se nos presenta marcado por una serie de rasgos negativos y en las que se denuncian los excesos y abusos de su prepotencia, tienen un límite, a saber, que Numancia-España, la víctima de las tácticas crueles de Roma poderosa, está llamada a tomar el relevo de la función imperial en el futuro/presente, del enunciado/enunciación. No se puede proceder a un despojo de todos los rasgos positivos de la potencia depositaria del mandato imperial y dejarla vacía de valores, cuando en el presente de la escritura-representación, es Numancia-España la que ha asumido dicho mandato imperial.

Vamos a considerar una serie de mecanismos discursivos, con cuya mediación, la instancia enunciadora logra sortear los obstáculos que los diferentes contextos históricos van tendiéndole. El núcleo de la historia que sostiene toda la acción dramática, como hemos señalado, es el de la oposición Roma/Numancia: para esta función van a destinarse los segmentos discursivos de la confrontación, de los que no podemos ocuparnos hoy. Pero necesitamos previamente no sólo identificar a los contendientes, sino determinar el espacio funcional que ocupa cada uno de los actantes de esa oposición. Para determinar la función asignada a cada uno, es igualmente imperativo establecer cuál es la esencia de la acción dramática.

1. Identificación de los contendientes

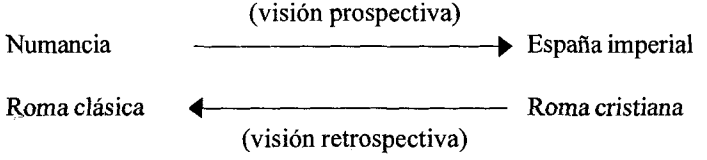
Empecemos por la identificación de los dos contendientes. El signo /Roma/ remite, en la tragedia cervantina, al referente histórico de la Roma clásica, vivo en la conciencia de los destinatarios; no es necesario insistir mucho para que su perfil quede bien dibujado para los efectos dramáticos. Pero es verdad que este signo /Roma/ va también a desdoblarse en dos referentes históricos: Roma clásica /Roma cristiana.

Si nos atenemos a la superficie del texto, hay dos alusiones a la Roma posimperial: el devastador saqueo de Atila, y el cerco y el nada liviano saqueo del ejército imperial al mando del duque de Alba en 1527:

> Estas injurias vengará la mano / del fiero Atila en tiempos venideros / [...] Y también, vendrá tiempo en que se mire / estar blandiendo el español cuchillo / sobre el cuello romano, y que respire / sólo por la bondad de su caudillo... (vv. 481-492).

Estas dos menciones, en las que entra en juego el actante Roma en el futuro del tiempo de la historia, no cabe duda que están ahí también, sobre todo, para evocar al actante Numancia-España, que es el que está investido de los poderes imperiales en el tiempo de la escritura.

Para el signo /Numancia/, no basta el referente histórico, porque la acción dramática se basa toda sobre la sinécdoque de que Numancia, sin dejar de ser Numancia, es en realidad España. La diferencia entre los desdoblamientos de ambos signos consiste en que, para Roma, predomina la mirada retrospectiva, mientras que para Numancia predomina la mirada prospectiva; en otras palabras, la Roma cristiana queda incluida en la Roma clásica; el siguiente diagrama puede aclararnos esta idea:



Numancia queda incluida en la España imperial. En definitiva, desde el punto de vista de la acción dramática, la fugaz alusión a la Roma cristiana viene a poner de relieve la capacidad que tiene el ejército del emperador de sitiar la urbe romana de la misma manera que el ejército de la vieja Roma tenía el poder

de sitiar y aniquilar el enclave celtibérico.

La caracterización de los dos contendientes se hace desde múltiples perspectivas, acumulando bandas de redundancia para afirmar la ecuación Numancia=España. Esta ecuación, en la que invierte fuertemente el autor, estaba ya acuñada en sus fuentes históricas, sobre todo en la *Crónica General de España* de Florián de Ocampo y Ambrosio de Morales; este último, como hizo observar Johnson, llega a suplantar a los numantinos por los españoles.[1] La práctica constante en nuestra obra consiste en que el gentilicio *español* y el nombre de *España* va a ir apareciendo, desde la primera jornada, asociado a Numancia o a los numantinos. Así, en la filípica diatriba que lanza Escipión contra su ejército:

> ¿Paréceos, hijos, que es gentil hazaña / que tiemble del romano nombre el mundo, / y que vosotros solos en *España* / le aniquiléis y echéis en el profundo? (vv. 81-84).
> Avergonzaos, varones esforzados, / porque, a nuestro pesar, con arrogancia, / tan pocos *españoles* encerrados, / defiendan este nido de Numancia (vv. 113-116).
> ...no quiero otro primor ni otra fragancia / en tanto que *español* viva en Numancia (vv. 143-144).
> Estoy en todo esto tan seguro / de que al fin mostraréis que sois romanos, / que tengo en nada el defendido muro / de estos rebeldes bárbaros *hispanos* (vv. 161-164).

La misma idea se refuerza en la intervención de Caravino al principio de la jornada II:

> ¡A Júpiter pluguiera soberano / que nuestra juventud sola se viera / con todo el cruel ejército romano, / adonde el brazo rodear pudiera, / que allí el valor de la *española* mano / la misma muerte poco estorbo hiciera... (vv. 561-566).

Desde la perspectiva religiosa, comprobamos que también se ponen en juego prácticas de aproximación entre las dos entidades históricas. Es cierto que los numantinos se nos presentan compartiendo la religión pagana de la Roma clásica; así vemos invocar a Júpiter, a Plutón y a otras divinidades, pertenecientes todas al panteón grecorromano; efectivamente la escatología está sacada de los dogmas de la teología romana: Marquino se prepara

> para invocar de la *región obscurra* / los feroces espíritus malinos (vv. 959-960);

[1] Cf. Carrol B. Johnson, "*La Numancia* y la estructura de la ambigüedad cervantina", en Manuel Criado de Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo*. EDISA, Madrid, 1981, p. 309.

> Quiero que al cuerpo que aquí está encerrado / vuelva el alma que le daba vida, / aunque el fiero *Carón* del otro lado / la tenga en la ribera denegrida, / y aunque en *las tres gargantas del airado / cancerbero* esté penada y escondida (vv. 969-974).

Toda la práctica ritual del conjuro está moldeada en realidad por el que se describe por Lucano en la *Farsalia* (por mediación de la *Araucana*), y también en parte, a mi parecer, por Apuleyo en el libro II de las *Metamorfosis*.

Debajo de este común denominador religioso, la enunciación disemina una serie de pinceladas que, sin caer en la anacronía, van caracterizando a Numancia con rasgos religiosos sincréticos, pero que estaban extraídos del discurso cristiano. Así dice el sacerdote 1°:

> El *vino*, *incienso* y *agua* que trujistes / poneldo encima y apartaos afuera, / y *arrepentíos del cuanto mal hicistes*, / que la oblación mejor y la primera / [...] es *alma limpia y voluntad sincera* (vv. 798-803).

La actitud condenatoria de los conjuros y las prácticas supersticiosas de la España cervantina resuenan en boca de Leonicio que está presenciando la ceremonia macabra de Marquino:

> Que todas son ilusiones, / quimeras y fantasías, / agüeros y hechicerías, / diabólicas invenciones; / no muestres que tienes poca / ciencia en creer desconciertos: / que poco cuidan los muertos / de lo que a los vivos toca (vv. 1097-1104).

Podríamos decir que apenas se deja escapar una oportunidad para desplazar el escenario celtibérico a la España coetánea. En la ya mencionada diatriba contra la molicie y decadencia de costumbres de sus tropas, Escipión hace comparaciones que tienen como objetivo orientar al público y desplazar el anclaje histórico de la acción a la España imperial:

> En el fiero ademán, en los lozanos / marciales aderezos y vistosos, / bien os conozco, amigos por romanos; / romanos, digo, fuertes y animosos; / mas en las blancas delicadas manos / y en las teces de rostros tan lustrosos, / allá en *Bretaña* parecéis criados, / y *de padres flamencos* engendrados (vv. 65-72).

La alusión a britanos y flamencos se entiende mucho mejor desde la España del siglo XVI que desde la del siglo II antes de Cristo.

Pero a pesar de este verdadero apilamiento de signos para identificar al actante Numancia-España, ningún procedimiento es tan eficaz como el que aparezca sobre el espacio escénico el icono de España, investida de sus atributos

simbólicos, declarando su propia identidad en el planto dirigido al alto Cielo y al Duero. Por definición, este espacio escénico queda fuera del espacio real y tiene, entre otras, como toda la crítica reconoce, la función simbólico-mítica de hipostasiar la idea de España en el pequeño enclave celtibérico; la concepción histórica de España, subyacente en el planto, es el mito de la España eterna, que consiste, de una parte, en retrotraer la realidad geográfica hasta la vieja memoria de los primeros pobladores, y de otra, en desplazar la esencia de España en el eje del tiempo hasta el futuro más remoto, que va más allá del presente de la enunciación.

La instalación del icono de España sobre la escena tiene también otras funciones: a través de su voz narradora, vemos mentalmente el proceso de los preparativos del sitio de Numancia. Señalemos como rasgo específico que la enunciación recurre casi sistemáticamente a proporcionarnos las acciones contadas, por mediación de la voz del oponente: la "desdichada España" nos relata las operaciones puestas en marcha por los romanos para el asedio, al igual que, como veremos después, los líderes romanos nos van a informar sobre lo que sucede dentro de la muralla. Las palabras del icono de España ejercen también en su auditorio la función catártica: el dolor de la destrucción de Numancia, decretada por los hados, es aliviado por la proyección futura de Numancia. Estas personificaciones coinciden por su carácter omnisciente con otros actantes supranaturales en facilitar una visión no limitada por las barreras del tiempo; así, en el conjuro llegamos a conocer, por boca del muerto, el desenlace fatídico del conflicto presente y el lejano futuro:

> No llevarán romanos la victoria / de la fuerte Numancia, ni ella menos / tendrá del enemigo triunfo o gloria, / amigos y enemigos siendo buenos; / no entiendas que de paz habrá memoria, / que habrá albergue en sus contrarios senos; / el amigo cuchillo, el homicida / de Numancia será, y será su vida; (vv. 1073-1080).

II. El papel funcional asignado a los contendientes en la acción dramática

Es éste un punto vidrioso y escurridizo de la tragedia cervantina. Sin duda ninguna ha sido aludido inevitablemente por la crítica cada vez que se roza el tema de la acción dramática. En realidad, no parece que estemos ante una cuestión elucidada. No puedo hacer afirmaciones al respecto, porque no he podido hacer una exploración bibliográfica exhaustiva. Recurriendo a una edición reciente como la de Alfredo Hermenegildo, me parece que queda salvaguardada mi ignorancia al respecto cuando se alude al problema con una

restricción reveladora: "El héroe y el antihéroe, *si los hay*, quedan encarnados en el pueblo de Numancia y en el general romano".[2]

La crítica ha puesto en tela de juicio frecuentemente el hecho mismo de la existencia de la estructura; pero son muchos los estudiosos que han insistido en el indiscutible sentido trágico de la obra como contrabalance de la falta de unidad estructural. Me gustaría antes de seguir adelante, hacer algunas matizaciones sobre el concepto mismo de estructura. Este vocablo, que ha sufrido un proceso inflacionario desde los años 40, no siempre se usa de forma unívoca. En un trabajo reciente, el autor reacciona contra los que desplazan la unidad estructural hacia el espíritu trágico; presenta así el problema:

> ...no es el espíritu trágico lo que la unifica, sino el desarrollo estructural de la acción lo que crea ese ambiente trágico. El acto I consiste en tres secciones: a) la presentación de Escipión, y su exhortación al ejército romano; b) la presentación de los numantinos, su plan pacifista y el rechazamiento de éste por Escipión; c) el lamento de España y del Duero sobre la caída de Numancia. La primera acción empieza presentando a Escipión solo, aislado de sus hombres en su heroísmo...[3]

Sin poner en cuestión el valor de este tipo de análisis, que es, probablemente, un intento legítimo de penetrar en la obra literaria, creo que es un uso blando del concepto de estructura y desde luego presemiótico. Para mí, esto sería más bien un análisis para organizar los materiales del contenido de la obra.

Quizá la toma de posición de Casalduero sea la más decidida y cercana al concepto semiótico de estructura.[4]

La cuestión de la unidad estructural de la obra se nos ha presentado cuando hemos intentado aplicar un modelo generativo de sintaxis narrativa, inspirado, principalmente, en el modelo actancial de Algirdas Greimas y en los trabajos sobre Corneille de Thomas Pavel, en aquellos años (principio de los años 70) colega en el departamento de Lingüística y Lenguas Modernas de la Universidad de Ottawa.

Como es archisabido, el modelo actancial de Greimas nos permite proyectar toda estructura narrativa como una constelación de actantes organizados sobre la función central S ∩ O: el sujeto busca la unión con el objeto, venciendo obstáculos de los oponentes y beneficiándose de la ayuda de los ayudantes.

[2] Alfredo Hermenegildo, *La destruyción de Numancia*. Castalia, Madrid, 1994, p. 33 [el subrayado es mío].

[3] Cf. Gwyne Edowars, "La estructura de Numancia y el desarrollo de su ambiente trágico", en *Cervantes, su obra y su mundo*, ed. cit., pp. 293-294.

[4] Cf. Joaquín Casalduero, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Gredos, Madrid, 1951, pp. 274-299.

El sujeto de una estructura narrativa, desde la perspectiva de la escuela de Greimas (reelaborado por Anne Ubersfeld en *Lire le théâtre*) es el que hace avanzar la trayectoria de la acción hacia su desenlace. En el modelo de sintaxis narrativa paveliano se exigen dos condiciones *sine qua non* para asignar a un actante la etiqueta de sujeto:

a) sujeto es el personaje (individual o colectivo) que sufre la transgresión y
b) en cuyo beneficio se lleva a cabo el programa de mediación.

Desde estos presupuestos teóricos y epistemológicos, nos atrevemos a poner sobre la mesa otra hipótesis sobre la estructura de la tragedia de Cervantes: el Senado Romano como destinador ideológico encomienda a Escipión, el más preclaro general romano, el mandato de eliminar la tenaz resistencia de un pequeño pueblo, que se ha alzado contra los ejércitos de Roma y que durante años ha hecho fracasar todos los intentos de restablecer la autoridad sobre los rebeldes. Escipión traza un plan estratégico adecuado para conseguir los objetivos de su misión, lo lleva adelante, paso a paso, de modo racional e implacable, y termina removiendo radicalmente el obstáculo, que ha paralizado y humillado a la gran potencia romana.

Numancia, por su parte, se encuentra como una persona maniatada que ve avanzando hacia sí la máquina arrolladora del ejército romano. Intenta con resolución y energía inquebrantables parar por todos sus medios el avance del enemigo hasta el límite de la autodestrucción. Todas sus acciones van encaminadas a hacer frente al desarrollo de la acción desencadenada. No hay otra meta que la de neutralizar los objetivos del enemigo.

Creo que este resumen de la estructura narrativa de *La Numancia* está sólidamente fundado en el texto cervantino, del que vamos a presentar como prueba una muestra de proposiciones narrativas:

La primera presentación del objeto central de la acción dramática corresponde al icono de España:

> Estos tan muchos temidos romanos, / *que buscan de vencer cien mil caminos*, / rehuyendo venir más a las manos / con los pocos valientes numantinos (vv. 393-396).

La búsqueda del objeto (/la victoria/) se le asigna por definición al sujeto: *Estos tan muchos temidos romanos*.

Por boca de otra personificación, la Enfermedad, se delimitan como neutralizadoras las acciones emprendidas por los numantinos y se insiste en el objeto de la búsqueda:

Muertos, incendios, iras, son sus paces; / en el morir han puesto su contento, / *y por quitar el triunfo a los romanos, / ellos mesmos se matan con las manos* (vv. 2020-2023).

Teógenes se presenta en escena con sus hijos y su mujer y les/nos comunica su propósito de evitar la deshonra convirtiéndose él en verdugo de los suyos:

...pues al hado plugo / que yo sea de vosotros cruel verdugo (vv. 2074-2075).

También la enunciación define claramente como fracaso el desenlace de la acción de la tragedia, recurriendo entre otros testimonios al más creíble, es decir, al de Escipión:

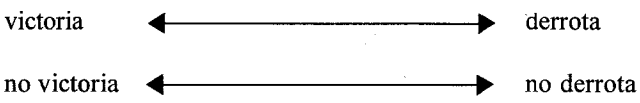
¡Oh! ¡Nunca vi tan memorable hazaña! / ¡Niño de anciano y valeroso pecho, / que no sólo a Numancia, más a España / has adquirido gloria en este hecho / con tu viva virtud, heroica, extraña, / queda muerto y perdido mi derecho! / Tú con esta caída levantaste / tu fama y *mis victorias derribaste* (vv. 2401-2408).

La instancia de la enunciación multiplica las bandas de redundancia para rematar cuál es la esencia de la acción: el último parlamento a cargo de la Fama:

Alzad, romanos, la inclinada frente; / llevad de aquí este cuerpo, *que ha podido / en tan pequeña edad arrebataros / el triunfo que pudiera tanto honraros...* / (vv. 2421-2424).

III. Las tácticas de la ambigüedad de la enunciación

La desarticulación del cuadrado semiótico de la veridicción:



A pesar de las declaraciones del texto definiendo las acciones de cada uno de los oponentes, encontramos, ¿cómo no?, otros pasajes de opacidad discursiva en que se procede a borrar las determinaciones sobre calificar de acción o de neutralización las actuaciones de los dos actantes contrapuestos:

Por la boca del muerto sabemos que

...del lamentable fin, del mal infando / que de Numancia puedo asegurarte, / la cual acabará a las mismas manos / de los que son a ella más cercanos (vv. 1069-1072).

El mismo muerto habla del desenlace de la tragedia en términos poco transparentes:

No llevarán romanos la victoria / de la fuerte Numancia, ni ella menos / tendrá del enemigo triunfo o gloria, / amigos y enemigos siendo buenos (vv. 1073-1076).

Es decir, la acción puesta en marcha por los romanos no será coronada con el éxito. Los dos contendientes son portadores de valor.

Sac. 1° Aunque lleven romanos la victoria / de nuestra muerte, en humo ha de tornarse, / y en llama viva nuestra muerte y gloria (vv. 822-824).

IV. La instrumentalización del enemigo

Las fuentes históricas, que proceden todas de los historiadores clásicos, habían servido objetivamente para rendir alabanza y para perpetuar la memoria de la singular hazaña numantina. No es que los historiadores de la potencia imperial se echaran piedras a su tejado. La enunciación no necesita modificar la orientación de las fuentes; va a calcar esta práctica y va a hacer de ella un procedimiento recurrente y deliberado para poner indirectamente a los romanos al servicio de los numantinos.

Teógenes define con precisión y de modo insistente cuál es el verdadero objetivo de Numancia y nos adelanta la clave hermenéutica que nos va a descifrar el desenlace funesto de Numancia como "llama viva" y "gloria" (v. 824).

Sólo se ha de mirar que el enemigo / *no alcance de nosotros triunfo o gloria*; / antes ha de servir él de testigo (vv. 1418-1420).

No quedaréis, ¡oh hijos de mi alma!, / esclavos, *ni el romano poderío / llevará de vosotros triunfo o palma*... (vv. 2076-2078).

Ni vos, dulce consorte, amada mía, / os veréis en peligro que romanos / pongan en vuestro pecho y gallardía / los vanos ojos y las fieras manos [...] / *y hará que sus intentos salgan vanos*, / pues por más que codicia les atiza, / *triunfarán de Numancia hecha ceniza* (vv. 2084-2091).

Los tres textos definen meridianamente quién es el sujeto actancial que hace avanzar la andadura de la acción a lo largo de su trayectoria, *el romano poderío*, que busca *el triunfo*, *gloria*, *palma*, y quién es el oponente, cuyo objetivo final es levantar una barrera infranqueable para impedir que se produzca la unión del sujeto con el objeto de la búsqueda: *que el enemigo no alcance de nosotros triunfo o gloria; ni el romano poderío llevará de vosotros triunfo o palma, y hará que sus intentos salgan vanos.*

Conclusión

El desafío de Miguel de Cervantes es una hazaña semiótica, que consiste en rizar el rizo. El dilema en que se encuentra es:

a) o contarnos en clave teatral la historia de un sujeto actancial que recibe el mandato de remover un engorroso obstáculo al programa de expansión de la República romana; que lo ejecuta punto por punto, de forma inequívoca y, sin embargo, fracasa;

b) o contarnos la historia de un sujeto que se alza contra un enemigo que lo está hostigando insufriblemente, que lo ha privado de su sagrada libertad, que lo está matando de hambre y que lo lleva al punto de su total destrucción, y, sin embargo, triunfa.

A tenor de las reflexiones y argumentos expuestos, creemos que el texto dramático y el programa de representación que lo sostiene se decantan por la proposición (a), y a ello conducen todas las prácticas semióticas puestas en juego en el desarrollo de la tragedia cervantina.