



Maestría en Ciencias Humanas
Opción Teoría e Historia del Teatro

Tesis para defender el título de Maestría en
Teoría e Historia del Teatro

Título: *Numancia* en Montevideo

Autor: Lic. Adriana Nicoloff

Director de tesis: Dr. Roger Mirza

Lugar/fecha: Montevideo, 6 de febrero de 2023

Aval de tutor de tesis

Montevideo, 6 de febrero de 2023

Estimados miembros de la Comisión Académica de Posgrados:

Considero que la tesis de Adriana Nicoloff titulada «*Numancia* en Montevideo», en sus tres representaciones: en 1943, con dirección de Margarita Xirgú, en 1972, dirigida por Eduardo Schinca y en 2011, dirigida por Sergio Pereira, plantea y desarrolla con claridad y adecuado marco teórico y bibliografía, un tema de indudable interés para la historia del teatro en el Uruguay y su conexión con el contexto social e histórico, por lo que está en condiciones de ser presentada para su defensa.

Saluda atentamente,

Prof. Dr. Roger Mirza



Agradecimientos

Al Dr. Roger Mirza por proporcionarme el programa de mano de la *Numancia* de 1972.

A la Dra. María de los Ángeles González por conseguirme el texto de la *Numancia* de 1937.

Al actor y director Juan Antonio Saraví por proporcionarme el libreto de la *Numancia* de 2011.

A la secretaria del IAM Carolina Bentancur por proporcionarme el programa de mano de la *Numancia* de 2011.

Al CIDDAE por proporcionarme el programa de mano de la *Numancia* de 1943 y el libreto de la *Numancia* de 1972.

Al Lic. Francis Santana por asesorarme sobre bibliografía histórica.

Al Prof. Daniel Quijano por proporcionarme bibliografía histórica.

Al secretario de la EMAD Elbio Jara por contactarme con Juan Antonio Saraví.

Índice

RESUMEN.....	7
--------------	---

PARTE I. INTRODUCCIÓN Y DELIMITACIÓN DE LA CUESTIÓN

Fundamentación, antecedentes, hipótesis a sostener, objetivos, herramientas de análisis, metodología y organización de los contenidos.....	10
--	----

PARTE II. DOS CONCEPCIONES TEÓRICAS

Capítulo 1.

1. El paradigma de la «hipertextualidad» de Gerard Genette (1987).....	17
2. La estética de la recepción y el «horizonte de expectativas» de Hans Robert Jauss (1978).....	20

PARTE III. LA NUMANCIA DE RAFAEL ALBERTI EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Capítulo 1. La *Numancia* de Miguel de Cervantes

La construcción de una historia nacional y una memoria oficial: la <i>Numancia</i> (1587) de Miguel de Cervantes.....	26
---	----

Capítulo 2. El teatro durante la Segunda República Española

1. La renovación teatral en la Segunda República española (1931-1939).....	30
2. La política teatral republicana durante la guerra civil española (1936-1939).....	31

Capítulo 3. La *Numancia* de 1937

1. Memoria y lucha política de los intelectuales republicanos.....	34
2. La <i>Numancia</i> de 1937 en <i>El Mono Azul</i>	36
3. La reescritura de la <i>Numancia</i> de Rafael Alberti en 1937.....	41

PARTE IV. LA NUMANCIA DE RAFAEL ALBERTI EN EL EXILIO Y SU RECEPCIÓN EN MONTEVIDEO

Capítulo 1. El contexto de la recepción del exilio republicano español en Uruguay en la primera mitad del siglo XX.

- 1.1 El Uruguay batllista y los exiliados de la dictadura primorriverista en los años 20.....55
- 1.2 Desde la dictadura de Gabriel Terra a la restauración democrática (1933-1942).....56
- 1.3 El exilio republicano pos guerra civil española en la década del 40.....59
- 1.4 La guerra civil española y su repercusión en nuestro país (1936-1950).....61

Capítulo 2. La *Numancia* de 1943

- 1. Memoria y exilio en la *Numancia* de 1943.....63
- 2. La reescritura de la *Numancia* de Rafael Alberti.....67
- 3. El estreno de *Numancia* en Montevideo en 1943.....78

Capítulo 3. El Uruguay entre la guerrilla y el autoritarismo (1968-1972)

- 1.1 Las elecciones de 1966 y la presidencia de Óscar Gestido.....94
- 1.2 La asunción de Jorge Pacheco Areco en 1967.....95
- 1.3 1968: estabilidad económica y violencia política.....97
- 1.4 El movimiento subversivo: MLN-Tupamaros (1963-1972).....99
- 1.5 Las elecciones presidenciales de 1971.....102
- 1.6 La presidencia de Juan María Bordaberry en 1972.....103
- 1.7 A modo de epílogo.....107

Capítulo 4. La *Numancia* de Eduardo Schinca

- 1. El texto traducido al libreto: la adaptación de Eduardo Schinca.....109
- 2. El estreno de *Numancia* en Montevideo en 1972.....118

Capítulo 5. La izquierda en el poder (2005-2014)

- 1.1 La presidencia de Tabaré Vázquez (2005-2009).....138
- 1.2 El segundo triunfo del Frente Amplio.....140
- 1.3 La presidencia de José Mujica (2010-2014).....142
- 2. La economía durante los gobiernos frenteamplistas.....143
- 3. La educación en declive.....145

Capítulo 6. La *Numancia* de Sergio Pereira

- 1. El texto traducido al libreto: la adaptación de Sergio Pereira.....146
- 2. El estreno de *Numancia* en Montevideo en 2011.....158

PARTE V. CONCLUSIONES FINALES

Conclusiones finales.....172

PARTE VI. FUENTES, DOCUMENTOS, BIBLIOGRAFÍA, ANEXOS.....188

Resumen

La presente tesis se centra en el estudio de la obra dramática *Numancia*, de Miguel de Cervantes, en versión modernizada de Rafael Alberti, en Montevideo. A lo largo de la investigación se analizan las tres puestas en escena representadas en nuestra capital en los años 1943, 1972 y 2011, que fueron dirigidas por Margarita Xirgu, Eduardo Schinca y Sergio Pereira, respectivamente. Se intenta analizar de qué manera se resignifica el texto cervantino en distintos períodos históricos de nuestro país y su posible vinculación con ciertas causas políticas.

Para alcanzar este fin, el estudio de las obras teatrales se efectúa desde dos paradigmas teóricos: la literatura comparada y la teoría de la recepción estética. En el primer caso se realiza un estudio comparativo entre el hipotexto cervantino y la versión albertiana de 1943, así como con su antecesora de 1937, y los libretos de 1972 y 2011 con respecto a su texto de base de 1943, a través del paradigma de la hipertextualidad de Genette (1987), que dará cuenta de los cambios operados en el texto dramático según los diferentes directores y en función de las circunstancias históricas. En el segundo punto se historiza la recepción crítica de las escenificaciones numantinas de acuerdo al método hermenéutico (enfoque que se plantea las condiciones en las que se produce la comprensión de un fenómeno) de Gadamer (1977), es decir, el análisis se lleva a cabo desde el «horizonte de expectativas» (Jauss, 1978) del momento de cada representación más el de la perspectiva actual, mediante las reseñas en la prensa escrita, los programas de mano y las fotografías, lo que permite dilucidar las variaciones estéticas y temáticas, los estilos de dirección y actuación, los montajes escenográficos y la respuesta de los públicos y críticos especializados, como reflejos de la evolución de la sociedad uruguaya.

Palabras clave: *Numancia* – Cervantes – Alberti – reescritura – recepción.

Abstract

This thesis focuses on the dramatic work *Numancia* by Miguel de Cervantes on a modernized version by Rafael Alberti in Montevideo. Through the analysis three stagings are studied which were presented in our main city in the years 1943, 1972 and 2011 directed by Margarita Xirgu, Eduardo Schinca and Sergio Pereira respectively. The purpose of this work is to analyze how the cervantine text is resignified in different historical periods of our country and its possible links with certain political causes.

In order to achieve this goal, two theoretical paradigms are used: comparative literature and the theory of aesthetic reception. In the first case Cervantes's hypertext is compared with Alberti's version of 1943 as well as with its precedent version of 1937 and the librettos of 1972 and 2011 in relation to the basic text of 1943, through Genette's paradigm of hypertextuality (1987) which reflects the changes made to the text, depending on the different directors and historical circumstances. In the second case the critical reception of the numantic performances is historicized regarding the hermeneutical method (perspective which considers the conditions in which the understanding of a phenomenon occurs) Gadamer (1977) that is, the study is made from the perspective of the «horizons of expectations» (Jauss 1978) of the moment of each performance and also the moment of the present view. All this is done through the reviews of the written press, the programs and the photographs, which allows elucidating the aesthetic and thematic variations, the directing and acting styles, the scenographies and the response of the public and specialized critics as reflections of the Uruguayan society evolution.

Keywords: *Numancia* – Cervantes – Alberti – rewriting – reception.

PARTE I

INTRODUCCIÓN Y DELIMITACIÓN DE LA CUESTIÓN

Fundamentación, antecedentes, hipótesis, objetivos, herramientas de análisis, metodología y organización de contenidos

Como integrante del Grupo Cervantino y de Estudios Literarios, adscrito a la Cátedra de Literatura Española de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE, UdelaR), dirigido por la Dra. María de los Ángeles González Briz, surge mi interés en estudiar la recepción del teatro de Miguel de Cervantes en nuestro país. Para comenzar esta tarea me centro en una obra dramática específica, *El cerco de Numancia*, mejor conocida como *Numancia*, porque se trata de la pieza más representada en nuestros escenarios, llevada a escena en tres oportunidades y en un lapso de tiempo de treinta años entre ellas.

El inicio de la investigación da cuenta de que el texto que se adapta y representa en Montevideo por primera vez, en el año 1943, no es el original cervantino sino la adaptación que realiza Rafael Alberti durante su estancia en Buenos Aires, para ser dirigido aquí por su compatriota Margarita Xirgu. Más adelante, también pude verificar que el texto base de las puestas en escena de los directores Eduardo Schinca, en 1972, y Sergio Pereira, en 2011, remite a la versión numantina de Alberti. Asimismo, el recorrido por los vericuetos numantinos me lleva a una primera reescritura que realiza Alberti sobre la *Numancia* en 1937, en España, durante la guerra civil española, y en la que se puede apreciar las diferencias con su sucesora de 1943. Sin embargo, en el Prólogo del texto de 1943 el escritor afirma que se trata de la misma tragedia que los españoles presencian en Madrid en 1937, confusión y creencia que persiste hasta el presente en los críticos y directores teatrales de la obra, y que presumo se debe a la inaccesibilidad de la obra «de circunstancias» (versión adaptada en función del conflicto bélico) que elabora en otro escenario histórico-político.

Respecto a los antecedentes de mi focalización, me encuentro mayoritariamente con un vacío en cuanto a estudios sobre la reescritura y la crítica teatral de la obra, lo que fortalece el interés inicial en la elección del tema y la reafirmación en su indagación y profundización para el aporte de los estudios cervantinos en nuestro país. Las reseñas críticas que utilizo en el análisis de las puestas en escena (periódicos, semanarios y revistas) son obtenidas en la Biblioteca Nacional, por lo tanto trabajo en base al material disponible allí, ya que los teatros

donde se llevan a cabo las representaciones no poseen archivos que preserven dicha documentación. No obstante, en el caso de la *Numancia* de 1937 pude acceder a material analítico sobre esta versión, así como al contexto histórico en que fue concebida, pero a través de autores españoles principalmente.

Mi indagatoria sobre *El cerco de Numancia*, de Miguel de Cervantes, y su recepción en nuestro país me conduce a la *Numancia* de Rafael Alberti de 1943 y de esta a la *Numancia* de 1937 del mismo autor, lo que me obliga a establecer inexorablemente un vínculo entre las tres obras dramáticas y estructurar mi trabajo sin desmedro de ninguna, pues ellas se retroalimentan y determinan, lo que enriquece el planteo original de mi trabajo.

La investigación que propongo tiene como punto de partida plantear la vinculación de las representaciones teatrales de la *Numancia* con ciertas causas políticas en determinados momentos históricos de nuestro país. Para ello, se intentará verificar cómo esta obra dramática, desde su hipotexto cervantino, dialoga con situaciones de poder e independencia manifestando su contenido de resistencia política.

El objetivo de este trabajo es investigar las tres representaciones de la *Numancia* que se llevan a cabo en Montevideo en los años 1943, 1972 y 2011, y para ello me centro en dos aspectos: la recepción crítica en la prensa escrita capitalina a partir de las escenificaciones y las adaptaciones del texto dramático de los diferentes directores, intentando discernir propósitos y efectos. En referencia al primer aspecto, se busca explicar la resignificación del texto cervantino propuesto por los directores a través de diversos períodos histórico-políticos de nuestro país y la recepción crítica en periódicos, revistas y semanarios que acompañó a los estrenos. Para este fin, se tiene en cuenta el «campo cultural» (Bourdieu, 1995) que las recibe en determinados contextos político-culturales y le otorga cierta interpretación o uso, que da cuenta de las diferencias, coincidencias y bifurcaciones de la crítica teatral según las tendencias políticas de los órganos de prensa y sus épocas de recepción.

En el caso de la representación de 1943 también se toman en cuenta las posturas que asumen dichos órganos respecto de la guerra civil española, muy cercana en el tiempo, y cómo influye el contexto social que alberga a una comunidad importante de exiliados españoles que comulga con la República.

En la representación de 1972 será relevante tener en cuenta qué actitud asume la prensa ante una obra teatral considerada como un símbolo de libertad y resistencia frente al opresor, representada en el teatro El Galpón, lugar que ante el deterioro político y social del país expresa conciencia política y militancia, y pone en escena obras con contenido social, como señala Campodónico (1999), en un contexto político represivo, atravesado por medidas prontas de seguridad, censura contra la prensa y en la antesala de un próximo golpe de Estado.

Respecto a la puesta en escena del 2011 es importante preguntarse acerca de la relevancia que tiene la pieza de Cervantes en un contexto nacional de estabilidad política.

En cuanto a los espectadores de las distintas épocas, cabe preguntarse ¿cuál es el atractivo y/o desafío que supone para el director y el público una obra de esas características? ¿Los espectadores pueden sentir una identificación emocional como le sucedió al público español republicano en 1937 mientras Madrid era cercada y bombardeada por los nacionalistas? ¿El espectador de 1972 puede ver reflejado en el espectáculo el «cerco» que atenta contra las garantías de su libertad individual y social? ¿En 1943 la obra colma las expectativas del español republicano exiliado en nuestro país ante la cercanía temporal, y afectiva, de la guerra civil? ¿Cómo reacciona el público uruguayo que había transitado recientemente por la dictadura de Gabriel Terra y el gobierno de facto de Alfredo Baldomir? Para dar respuesta a estas preguntas se utiliza el concepto de «horizonte de expectativas» de H.R. Jauss (1989), de la Teoría de la recepción estética, que identifica los prejuicios a los que se enfrenta una obra cuando ve la luz y que constituyen el marco de su valoración. La distancia estética es el espacio que existe entre el horizonte preexistente y la aparición de una obra nueva, y puede concretarse históricamente en el nivel de respuestas del público y de la apreciación de la crítica a través del éxito, fracaso, escándalo, comprensión tardía, aprobación aislada (Borrás Castanyer, 2004). También el abordaje de la recepción de la *Numancia*, como se ha expuesto, está vinculado con las características de la sociedad en las circunstancias en que se consideran las diferentes concreciones receptoras de la obra. Este tipo de análisis implica considerar la recepción literaria como un producto social, aunque no puede limitarse a eso.¹

¹ Aspectos que reaparecen de otro modo en la noción de «campo cultural» de Pierre Bourdieu (1995).

Un segundo aspecto a desarrollar en la tesis es la realización de un estudio comparativo entre el texto de Cervantes y las dos versiones numantinas que escribe Alberti: la primera, en 1937, durante la guerra civil española; la segunda, en 1943, durante su exilio rioplatense. Mientras en 1937 adapta la tragedia cervantina para convertirla en un objeto de propaganda política en favor de la República española y reforzar el sentido de identidad de los republicanos ante el invasor a través del mito numantino, en 1943 la utiliza para recuperar el simbolismo numantino en función de los derrotados republicanos en el exilio para refundar una identidad histórica, y paralelamente dejar sentada una voluntad universalista sobre la defensa de la libertad que sobrepasa el modelo español. Siguiendo la línea de las adaptaciones, se analizan los libretos de los directores Eduardo Schinca (1972) y Sergio Pereira (2011) en relación al hipotexto de 1943, fuente de sus puestas en escena. Para el análisis de los procesos de reescritura ha sido de gran utilidad la Teoría de la hipertextualidad de Gerard Genette (1987), quien plantea una clasificación sobre lo que denomina transtextualidad o trascendencia del texto, y allí define cinco tipos de esta. Una de ellas es la hipertextualidad, término con el que el teórico define la relación macrotextual que se establece entre una fuente (hipotexto) y la imitación o transformación de este que realiza un hipertexto (texto B). Asimismo, se han utilizado algunos conceptos de Pedro Pardo García (2010) basados en la teoría de Genette, quien luego de un exhaustivo análisis sobre el concepto de reescritura la define como «una forma de hipertextualidad consistente en la transposición de un texto en otro que lo repite al tiempo que lo transforma, con una intención seria —y no cómica— que puede ir desde la actualización y la reivindicación a la crítica y la oposición» (Pardo García, 2010: 48).

Un tercer aspecto a tener en cuenta, y que sirve como inicio y herramienta para evaluar el proceso de reescritura de las dos versiones literarias de Alberti, refiere al texto como materialización de la memoria y cómo opera en circunstancias históricas y geográficas bien distintas, en el entendido de que cualquier relato supone una selección que implica un primer tipo de olvido necesario para la conservación y funcionamiento del individuo, de los grupos y de las comunidades. Existen distintos tipos de olvido: algunos son involuntarios y otros son el resultado de una voluntad y silencio de parte de ciertos actores que construyen estrategias para ocultar o eliminar pruebas y rastros, obstruyendo así la recuperación de la memoria en el futuro (Jelin, 2001). En su adaptación numantina de 1937 Alberti selecciona

deliberadamente de la tragedia cervantina qué preservar, qué olvidar y qué incorporar a su «texto de circunstancias», en función de la causa republicana, mientras que su nueva adaptación de 1943 la convierte en una «contramemoria» —término acuñado por Foucault— de la de 1937 al afirmar en el Prólogo que esta era la misma pieza que se había representado en el Madrid sitiado. Para analizar la operación de la memoria en las obras de Alberti, así como en la de Cervantes, se utiliza principalmente como fuente teórica los aportes de Elizabeth Jelin (2001; 2005), sin desmedro de otros autores.

Por último —de acuerdo al método hermenéutico— el análisis de los espectáculos teatrales se efectúa teniendo en cuenta el horizonte de expectativas del momento de cada representación sumado al de la perspectiva actual, y para su reconstrucción se hace uso de algunos elementos a los que se accede posteriormente: crítica periodística, libretos, programas de mano y fotografías.

La tesis está dividida en cinco partes, con sus correspondientes capítulos.

En la primera se plantean la introducción y delimitación de la cuestión que estructuran la investigación de este trabajo.

En la segunda parte se exponen los dos paradigmas teóricos que se utilizan para analizar las reescrituras y escenificaciones numantinas.

En la tercera parte se aborda el origen de la tragedia cervantina, determinada por la construcción de una historia nacional y una memoria oficial. Asimismo, se muestra el marco socio-político y cultural en que se inscribe la primera adaptación de Alberti en la España de los años 30, influenciada por la renovación teatral desarrollada durante la Segunda República y la política teatral republicana adoptada en el contexto de la guerra civil. Por último, se aborda el registro de la concepción de la obra en el periódico comunista *El Mono Azul* —dirigido por el propio Alberti— y cómo opera la memoria en esta versión de 1937.

La cuarta parte —y la más extensa— se centra en las tres representaciones de *Numancia* en Montevideo y sus correspondientes marcos históricos, que determinan sus improntas y funcionalidades. El primer capítulo se centra en la acogida del exilio republicano español en Uruguay en la primera mitad del siglo XX y abarca el fenómeno de la inmigración en el

período batllista, a causa de la dictadura de Primo de Rivera, la dictadura de Gabriel Terra y la restauración democrática, la repercusión de la guerra civil española en nuestro país y el advenimiento de un contingente de republicanos pos guerra. El segundo capítulo explora cómo la memoria y el exilio determinan la configuración de la versión numantina de 1943, su proceso de escritura y la evaluación de la crítica sobre el espectáculo teatral. El tercer capítulo se ubica en el Uruguay de fines de los años 60 y principios de los 70, atravesado por la guerrilla urbana y el autoritarismo, y repasa la breve presidencia de Óscar Gestido, la asunción de Jorge Pacheco Areco, el accionar del MLN-Tupamaros y el gobierno de Juan María Bordaberry. En el capítulo cuarto se analiza el libreto adaptado por Eduardo Schinca y la recepción del espectáculo en la prensa de 1972. El quinto capítulo se titula «La izquierda en el poder» y comprende el primer gobierno de Tabaré Vázquez y el de José Mujica, y se hace hincapié en dos puntos claves de ambas presidencias: economía y educación. El capítulo seis refiere al libreto adaptado por Sergio Pereira y a la recepción de la puesta en escena en la prensa escrita de 2011.

Finalmente, la quinta parte recoge las conclusiones obtenidas de la investigación realizada.²

² Las citas de esta tesis se enmarcan dentro del reglamento de la Guía Normas- APA-7ma edición, 2019 (<https://normas-apa.org>).

PARTE II
DOS CONCEPCIONES TEÓRICAS

1. El paradigma de la «hipertextualidad» de Gerard Genette (1987)

En 1987, Gerard Genette establece en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* una clasificación sobre lo que él denomina «transtextualidad» o trascendencia del texto, y allí define cinco tipos de esta³. Una de ellas es la denominada «hipertextualidad», término con el que el teórico denomina la relación macrotextual que se establece entre una fuente (hipotexto) y la imitación o transformación del mismo que realiza un hipertexto.

Dentro de la hipertextualidad Genette (1987) distingue dos tipos —imitación y transformación— y tres niveles funcionales: lúdico, satírico y serio. El entrecruzamiento de los dos criterios resulta en seis formas de hipertextualidad: parodia, pastiche, travestimiento, imitación satírica, transposición y falsificación (imitación seria). Las dos últimas corresponden a la función seria y es allí donde puede encontrarse una descripción de la teoría y la práctica que se va a denominar «reescritura».

En la variante seria de la imitación, la falsificación, se ubican las obras que se presentan como continuación de otra obra anterior, no necesariamente inconclusa (Genette distingue al respecto entre *continuación* y *suite*). El autor distingue tres tipos de continuación: analéptica (anterior al inicio de la historia; se denomina precuela); proléptica (tras el final de la historia, la continuación de la misma; se denomina secuela); elíptica y paraléptica (cubre vacíos y silencios y desarrolla tramas secundarias; se denomina amplificación).

La transformación seria o «transposición» supone contar la misma historia, pero de forma nueva, lo que implica introducir modificaciones de índole formal o temática. Según Genette, las «formales» se refieren a la forma externa (traducción, versificación, prosificación, etc.), el estilo (transestilización), la extensión (translongación) o el modo (transmodalización) que

³ Los demás tipos de transtextualidad son: intertextualidad, architextualidad, metatextualidad y paratextualidad. La transformación diegética más común es la denominada «aproximación», es decir, el movimiento de traslación a las coordenadas geográficas, temporales, sociales, nacionales del hipertexto, pero también contempla cambios en el sexo o edad de los protagonistas, por ejemplo. De esta manera, la reescritura es el término que abarca las dos formas de hipertextualidad seria que Genette señala: falsificación y transposición.

puede ser intermodal —dramatización y narrativización— o intramodal (ejemplo: cambios narrativos de tiempo, distancia, focalización, etc.). Las «temáticas» se dividen en tres subtipos: diegética (cambios en el universo espacio-temporal); pragmática (cambios en la acción, en la historia); semántica (cambios en el sentido o significado de la historia, siempre como consecuencia de las anteriores).

Pardo García (2010) considera que para que esta gramática transformacional de la reescritura de Genette se convierta en una teoría coherente, son necesarias dos revisiones. La primera apunta a la dualidad formal entre simulación y transposición, que resulta compleja. Genette (1987) lo señala cuando un tipo de simulación, las continuaciones paralíticas y elípticas, tratan de suplementar el texto original en el sentido de complementarlo, ocasionalmente pueden suplirlo, como sucede cuando la continuación no es fiel y señala el carácter limitado o engañoso del original. Ocurre un cambio semántico, generalmente apoyado en cambios temáticos, y en consecuencia este tipo de continuación, que Genette denomina «suplemento», está a medio camino entre la simulación (que pertenece al ámbito de la imitación) y la transposición (un tipo de transformación). Pardo García (2010) señala que el concepto de amplificación que afirma Genette también puede considerarse en precuelas y secuelas.

Ambas pueden ser infieles, de modo que el caso especial y ambiguo del suplemento cuestiona, si no deconstruye, la distinción entre imitación y transformación en sus modalidades serias, simulación y transposición, porque la total fidelidad en cualquier continuación resulta imposible ya que siempre habrá algún cambio, por ejemplo: en una secuela no resulta llamativo que el héroe haya envejecido y este hecho puede ocasionar cambios en su visión, que transformen temática y semánticamente el hipotexto.

La segunda valoración que realiza Pardo García (2010) recae sobre los tipos de transformaciones. Respecto a este punto, Genette (1987) señala que las transformaciones semánticas no se originan independientemente, sino que son resultado de las temáticas, e incluso de las formales, lo que supone que se ubican en un nivel diferente no sólo de las formales sino también de las diegéticas y pragmáticas con las que el teórico las engloba en la categoría de temáticas. Por este motivo, Pardo García (2010) considera más coherente retirar

las transformaciones semánticas de esta categoría y ubicarlas aparte, resultando una división tripartita en lugar de dual, cuya ventaja sería marcar tres ámbitos bien diferenciados pero interrelacionados entre sí: formal (abarca la presentación del texto y su discurso), temático (los contenidos o la historia evocada por el mismo, tanto los personajes y la acción como las coordenadas diegéticas en que transcurre) y semántico. Las transformaciones formales pueden originar otras temáticas o a la inversa, que éstas requieren del concurso de determinados recursos formales y que ambas son los medios que producen cambios en el significado y en consecuencia cambian la función o efecto del texto en un determinado contexto. Pardo García (2010) concluye al respecto: «En este sentido, las transformaciones formales y temáticas configuran una gramática, las semánticas, una pragmática. Y de la conjunción de ambas puede tal vez extraerse una poética de la reescritura» (48).

Luego de un exhaustivo análisis sobre la teoría de la reescritura de Genette, Pardo García (2010) define la reescritura como «una forma de hipertextualidad consistente en la transposición de un texto en otro que lo repite al tiempo que lo transforma, con una intención seria —y no cómica— que puede ir desde la actualización y la reivindicación a la crítica y la oposición» (48). La reescritura abarca tanto la imitación como la transformación genettianas (porque incluso las simulaciones más fieles modifican el texto original al incorporar información), aunque esta distinción puede conservarse en el interior del concepto de reescritura debido al análisis de la tipología de Genette en tres niveles. En el nivel de las transformaciones formales hay que distinguir previamente entre «transformaciones intramediales» (todas las descritas por Genette en el interior de la literatura, por ejemplo) e «intermediales», es decir, los cambios en el medio de presentación o código (transcodificación) lo que habilitaría expandir el concepto de reescritura a los trasvases entre literatura y cine y también con la ópera, ballet, videojuegos, cómic, etc., según Pardo García (2010). En el nivel de las transformaciones temáticas la distinción principal es entre escritura «homodiegética» (o literal: no transforma el universo diegético original sino que lo expande o complementa, y aquí se ubican el complemento o expansión externa —precuela, secuela— y expansión interna-amplificación-) y escritura «heterodiegética» o desplazada (transforma el universo diegético, cuya forma más expandida es la aproximación, pero sin olvidarse de la transmoción y la transvaloración).

Las transformaciones semánticas se desplazarían entre dos ejes, el afirmativo y el correctivo, asentir y discutir, «de la afirmación de un texto precedente a su refutación, de recuperarlo para mostrar su vigencia a hacerlo para mostrar sus límites, para completarlo o para sustituirlo» (Pardo García, 2010: 49).

2. La estética de la recepción y el «horizonte de expectativas» de Hans Robert Jauss (1978)

A principios de los años 60, la escritora y filósofa Susan Sontag afirmó que la interpretación «no es un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas. La interpretación debe a su vez ser evaluada dentro de una concepción histórica de la conciencia humana.» (Sontag, 1964: 14 en Presas, 2017: 7). En los años 50, el método de análisis literario predominante consistía en la explicación inmanente de los textos: el texto literario como obra de arte posee sus propias reglas estéticas. Dicho enfoque fue cuestionado por la ausencia de la óptica histórica y la prescindencia de las características del intérprete como componentes explicativos, y llevado a revisión a mediados de la década del 60 por la denominada «Estética de la recepción y del efecto», cuyos conceptos teóricos y aplicaciones concretas fueron establecidos por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser en la Universidad de Constanza, Alemania. Para sus fines, fueron desechados los modelos históricos planteados por el marxismo y el formalismo pues el primero considera que los hechos económicos determinan a los culturales, y el segundo porque descarta el vínculo entre historia literaria e historia general. Así surgió el principio de la participación del lector en el acto de leer. Ya no es relevante averiguar sobre qué normas históricas o ahistóricas fue concebido un texto, sino la forma y las condiciones en que se produce su recepción, sobre todo en cuanto que obra de arte. La estética de la recepción instauro como su objeto de estudio la relación entre texto y lector y esta postura supone una ruptura con la crítica tradicional porque incorpora el rol del lector en sus postulados teóricos. Establece que los sentidos de un texto solo se materializan en el contacto con sus lectores y «Esta perspectiva representa una base ineludible a la hora de analizar la productividad que supone el

acto de la lectura, a la vez que también puede ser pensada como paradigma de otros consumos culturales más amplios» (Broitman, 2015: 44). A partir de los postulados de Iser y Jauss, el receptor, como destinatario y mediador y, por ende, como portador de toda cultura estética, recupera su importancia. La historia del arte es concebida como un proceso de comunicación estética en el que participan en igualdad de condiciones el autor, la obra y el receptor (lector, oyente y espectador, crítico y público) (Presas, 2017).

El nuevo paradigma demanda un análisis profundo de «el acto de leer» —concepto que engloba los diversos modos de recepción de una obra literaria, musical, plástica, etc.— para contar de modo fenomenológico las variadas maneras en que una obra condiciona al lector cuando actúa sobre él. Convergen en el lector una pasividad y una actividad que permiten designar como «recepción» del texto a la «acción misma de leerlo». Cuando surge la recepción como concepto metodológico a mediados del siglo XX se plasma una «insistencia casi obsesiva sobre el momento de la lectura, de la interpretación, de la colaboración o cooperación del receptor» (Eco, 1992: 24 en Presas, 2017: 7). Se investiga de qué forma la obra, en sus diversas expresiones artísticas, intenta establecer ese «lector ideal».

Los nuevos lineamientos de las teorías de la literatura y el arte habilitan que se hable de un cambio de modelo en la estética, que profundiza en «la investigación sistemática del objeto estético como en la historia de su recepción, con la finalidad de aprehender el efecto de la actividad estética, por una parte, en el margen de juego del lector implícito (Iser) o, por otra, en el cambio de horizonte de la comprensión y la interpretación en el trabajo del lector histórico» (Jauss, 1999: 10 en Presas, 2017: 8). Esta estética, complementaria de una poética, comprende dos formas distintas: el efecto resultante sobre el lector individual y su reacción en el proceso de lectura, según Iser (1989), y la reacción del público al nivel de sus expectativas colectivas, según Jauss (1978). La línea de investigación de Iser (1989) tiene como base principal las ideas de la fenomenología de Husserl y su discípulo Roman Ingarden mientras Jauss (1978) toma como punto de partida la hermenéutica filosófica de Hans Georg Gadamer.

De la hermenéutica al «horizonte de expectativas»

La hermenéutica es la disciplina que se ha ocupado de la comprensión de textos, razón por la que «cualquier intento de abordar el problema de los textos y su interpretación no puede ignorar su aporte durante el último siglo y medio» (Borrás Castanyer, 2004: 272).

El punto de partida de Gadamer (1977) es la hermenéutica heideggeriana, desde la que plantea una visión de la hermenéutica que, inserta en la historia, se aparte del reduccionismo tradicional que la enfrenta al discurso científico de la verdad. El centro de las ciencias humanas es la hermenéutica, pero la interpretación no se limita a una técnica, sino que es el problema principal de las ciencias humanas y fundamentalmente de la teoría literaria.

Para Gadamer (1977) la lectura es un proceso interior, entonces el acercamiento al texto siempre se da desde las circunstancias personales del sujeto que lee para, con ellas, comprender el universo que la obra plasma. En otras palabras, la comprensión está determinada por el conocimiento previo, por el prejuicio del que trata de comprender lo nuevo, lo diferente, de modo que una mente desde la perspectiva hermenéutica debe estar receptiva a la novedad y ser consciente de sus prejuicios. El autor desplaza «el *locus* del sentido, de la interpretación, desde el autor hacia algún lugar indeterminado entre el texto y el lector» (Borrás Castanyer, 2004: 274).

Por otro lado, si la interpretación no debe ser solo la técnica para comprender el texto, como sucede en la crítica tradicional, sino el mismo objeto de la investigación literaria, se entiende que el objeto literario nunca se resuelve, sino que es un proceso que no se acaba y que permanentemente se renueva. Desde esta lógica dialéctica se construye el denominado círculo hermenéutico: la posibilidad de futuro de no agotarse nunca en el saberse, según Gadamer (1977).

Siguiendo el lineamiento de la perspectiva hermenéutica, comprender un texto histórico supone distinguir la pregunta a la que dio una respuesta, encontrando así su horizonte de preguntas e incorporándolo en el horizonte de preguntas propio. Jauss (1978) adaptó este método a la crítica literaria y reemplazó el «horizonte de preguntas» por el «horizonte de

expectativas» que identifica el conjunto de comportamientos, conocimientos y prejuicios que enfrenta una obra cuando irrumpe y conforma el contexto de su valoración. Cada obra puede colmar o defraudar ese horizonte de expectativas en su recepción de acuerdo al distanciamiento estético que se instaure entre las expectativas del público y su cumplimiento en el texto, por ejemplo: una distancia mayor puede provocar inconformidad o un cambio de horizonte. La posible transformación de los horizontes de expectativas en la etapa de recepción supone considerar que la obra de arte tiene una función emancipadora, por lo tanto le compete al crítico reconstruir el contexto de recepción de cada obra para recuperar su carácter emancipador.

Jauss (1978) afirma que el sentido de una obra surge a partir de una convergencia de dos elementos: el «horizonte de expectativas» (código primario inscripto en la obra) y el «horizonte de experiencia» (código secundario que toma en cuenta al receptor) que abarca las expectativas concretas, limitadas por cuestiones sociales y personales que disminuyen las probables lecturas. «De esto se deduce que nadie puede leer lo que su época o su inserción social no le permiten. El público, al apropiarse de las respuestas dadas por la obra, saca de ellas nuevas preguntas y provoca por esta vía otras respuestas e incluso otros textos» (Broitman, 2015: 46), que pueden considerarse nuevas posibilidades de interpretación por parte del lector.

No es posible para la historia literaria práctica realizar la reconstrucción total de un horizonte de expectativas de los textos, que abarque la totalidad de las interpretaciones posibles o realizadas en la correspondiente época. Para este inconveniente, Jauss plantea dos alternativas intermedias que consisten en investigar la historia de la recepción de un autor o de un texto mediante las épocas, o elegir los años que muestran cambios determinantes en la historia literaria y la consiguiente comparación de esos cortes sincrónicos sucesivos. Hace hincapié en el predominio del sistema de los géneros literarios sobre el que el lector proyecta la obra, como modo de corroborar la unidad del horizonte de expectativas en un momento determinado, porque encuentra que este sistema desplaza a un lugar secundario los elementos individuales de la lectura. Por lo tanto, la tradición de un género y el análisis de la documentación histórica que exprese el comportamiento del público contemporáneo,

constituyen las dos etapas metodológicas a seguir para la reconstrucción de los horizontes de expectativas en cada caso específico.

PARTE III

LA *NUMANCIA* DE RAFAEL ALBERTI EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Capítulo 1. La *Numancia* de Miguel de Cervantes

La construcción de una historia nacional y una memoria oficial: la *Numancia* (1587) de Miguel de Cervantes

Entre 1580 y 1587, Miguel de Cervantes compone *El cerco de Numancia*, tragedia en verso que cuenta la destrucción de la ciudad celtíbera a manos del general Escipión en el año 133 a.C. Luego de soportar varios años de asedio, los numantinos optan por la muerte colectiva antes que caer bajo el yugo romano. La historia, inspirada en hechos reales, puede rastrearse en diversas fuentes antiguas, entre ellas *Guerra numantina*, de Lucio Floro, e *Ibéricas*, de Apiano Alejandrino. Ambos cronistas coinciden en señalar que el cerco duró catorce años y que varios generales romanos desistieron del asedio ante el fracaso y fue entonces cuando se designó a Escipión, el más poderoso militar romano, para dirigir el sitio (Albistur, 1968). Es a partir de este momento de la historia numantina que Cervantes escribe su tragedia. Luego de una prolongada resistencia ante el invasor, y a pesar de los actos valerosos en su defensa, los numantinos, rendidos por la hambruna, deciden acabar con sus vidas antes que entregarse a los romanos. Cuando Escipión finalmente ingresa en la ciudad solo encuentra silencio, desolación y muerte. Respecto al desenlace, hubo dos versiones: según Apiano, los numantinos entregaron la ciudad y, si bien muchos optaron por una muerte honrosa, hubo prisioneros que acompañaron a Escipión en su regreso victorioso a Roma; según Lucio Floro, ningún numantino permaneció con vida (Cortadella, 2009). Esta segunda versión es la adoptada por el imaginario colectivo español durante el siglo XVI, que deviene en una articulación entre memoria, historia e imperialismo.

El sentimiento de nacimiento y patria, así como el ideal de la muerte por esta última, estuvieron relacionados durante siglos con el concepto de nación para transmitir la unión del hombre con la tierra y plasmar la diferencia con el extranjero. El tópico *pro patria mori* y el concepto de *natío*, heredados de la antigüedad romana, resurgen con fuerza durante el período

humanista por medio del mártir cristiano⁴ y de un nuevo sentimiento patriótico (Vivar, 2000). Desde la antigüedad los pequeños pueblos construyeron su identidad en la lucha por la libertad, tópico que adoptan las naciones europeas para construir a sus héroes semi-míticos, basándose en los caudillos que lucharon por la libertad de su pueblo contra Roma. En el caso español, los historiadores elaboran una imagen histórica popular y nacional en la figura de Viriato, representación de un primitivo nacionalismo hispánico, que servirá de instrumento de propaganda para la construcción de un sentimiento de patriotismo (Vivar, 2000). En España los estudios historiográficos de Florián de Ocampo y su continuador Ambrosio de Morales dotan a la monarquía hispánica de un pasado glorioso, cuyos esfuerzos son acompañados de un intento de creación de un teatro nacional, inspirado en crónicas y leyendas épicas autóctonas (Cortadella, 2009). Estos diversos dispositivos tienen un papel destacado en las estrategias de legitimación del Imperio español, y al respecto Nora (1993) afirma que «la memoria se vuelve voluntaria y deliberada, es vivida como un deber, ya que deja de ser espontánea entre los grupos, pues forma parte del repertorio de los deberes de la sociedad» (Nora, 1993: 15 en Lifschitz, 2012: 7). La nación española forja una memoria nacional y los lugares depositarios para ella. Según Le Goff (1990) detrás de los «lugares de memoria» ya no se encuentra la memoria colectiva, sino «otros lugares» ocupados por el Estado en función de los usos políticos que se hacen de la memoria nacional glorificada, hegemónica y triunfante, porque «Es propia de los imperios la visión de que la memoria nacional es una posesión monopólica del Estado, que debe aplanar o destruir las diferencias» (Le Goff, 1990: 475 en Lifschitz, 2012: 8) y estos «lugares» expresan una memoria. El sentimiento patriótico está íntimamente relacionado con el Imperio y su fervor garantiza la unión, y *El cerco de Numancia* se ubica en ese contexto ideológico. Albistur (1968) afirma que la obra cervantina es una gesta española por donde se la mire, pues «Numancia se levantó junto al Duero y este elemento llena de entusiasmo patriótico al escritor» (36). Por su parte, Jordi Cortadella (2009) señala que Cervantes contribuye a alentar el espíritu revanchista español, un ejercicio de propaganda de la corona y la guerra justa, consecuente con la sociedad española del siglo XVI, combativa en varios frentes bélicos. Porque el Imperio español, en contraposición al romano, es poseedor de consideraciones morales, éticas y religiosas, y por esta razón España

⁴ El mártir cristiano es el que imita a Jesucristo al dar su vida por causa de la fe, como un valor supremo. Si no hay muerte, no hay martirio, sin importar los sufrimientos padecidos (Roper, 2010). Los humanistas del siglo XVI resignifican el modelo del mártir cristiano: la voluntad del hombre que se distancia de su egoísmo personal para anteponer la muerte por la patria como un valor supremo.

no es una sitiadora de otros pueblos, sino un Imperio del Bien, cuya misión histórica, política y moral es la lucha contra el mal del mundo, según Cortadella (2009).

Durante los reinados de Carlos V y Felipe II se construye un fuerte referente histórico para la identidad colectiva basado en el «gran relato de la nación», «Una versión de la historia que, junto con los símbolos patrios, monumentos y panteones de héroes nacionales, pudiera servir como nodo central de identificación y de anclaje de la identidad nacional» (Jelin, 2001: 41). De esta manera se elabora una memoria mitificada del origen del pueblo español. El pasado se utiliza para explicar y justificar el devenir español en una sociedad obsesionada con los orígenes y la legitimidad del poder (peninsular e internacional), y resulta imperioso explicar cómo una potencia mundial había sido sometida en la antigüedad. La razón de este relato de la historia y de esta construcción del pasado se encuentran en el pecado de la desunión de los primitivos españoles, es decir, los numantinos: el dominio extranjero— el romano— es la penitencia y luego viene la redención, la cual se inicia con los visigodos y continúa con la monarquía de los Austrias, en donde un pueblo purificado por la penitencia inicia el ascenso hacia la hegemonía.

La finalidad de estas memorias oficiales es definir y fortalecer sentimientos de pertenencia, cuyo objetivo es conservar la cohesión social y la defensa de límites simbólicos, y simultáneamente brindan los puntos de referencia para enmarcar las memorias de grupos y sectores dentro de cada contexto nacional. Como toda narrativa, los relatos nacionales son selectivos; destacar ciertas características como rasgos de heroísmo supone silenciar otras negativas sobre los que son concebidos como héroes y deben aparecer «inmaculados» (Jelin, 2001). La ideología dominante se vale de la imagen ficticia y mitificada de ciertos personajes para promover determinados valores: figuras y mitos que se convierten en íconos culturales arraigados en el imaginario colectivo, que deben generar una reacción de apego emocional a la nación y a las ideas, y actitudes relacionadas con esos símbolos (Pérez Magallón, 2015). De esta manera quedan establecidas las narraciones canónicas oficiales. En la obra de Cervantes las alegorías del Duero y la Fama expresan el determinismo de la Providencia: la obstinación de un pequeño pueblo hispano, que desafía el poder romano, se convierte bajo las profecías del Duero y la Fama en vaticinio de la gloriosa historia de España. El presente es un heredero del pasado, pues las virtudes numantinas sobreviven en las siguientes generaciones de

españoles. La España del siglo XVI es una digna heredera de los numantinos y godos, y Cervantes contribuye con su obra a fomentar este orgullo patrio.

Capítulo 2. El teatro durante la Segunda República Española

1. La renovación teatral en la Segunda República española (1931-1939)

El 14 de abril de 1931 se proclama la Segunda República Española luego de varios años de dictadura primorriverista. El nuevo gobierno procura establecer un vínculo entre cultura y pueblo, y la extensión cultural fue uno de los principios de su política. Para materializar este proyecto el Ministerio de Instrucción Pública crea tres áreas de difusión: las Misiones Pedagógicas, La Barraca y el Teatro Escuela de Arte (TEA). Todo esto forma parte de una inquietud por los problemas de la cultura en el ámbito de lo popular y de la pedagogía, y también se constituyen la Junta Nacional de la Música y los Teatros Líricos, como una alternativa al teatro comercial. La Barraca es un teatro ambulante, integrado por estudiantes universitarios, mientras las Misiones Pedagógicas abarcan un espacio de actuación cultural más amplio, pues llevan a pueblos y aldeas bibliotecas, museos itinerantes, proyección de películas y todo tipo de actividades de índole cultural y pedagógica (Sastre, 2007).

El teatro es entendido como un entretenimiento relacionado estrechamente a la educación y ocupa un lugar importante en ese contexto cultural (Sastre, 2007). El objetivo de la extensión teatral es el pueblo, es decir, el campesinado de la España profunda, subdesarrollada y analfabeta. Sin embargo,

Un público analfabeto pero a la vez culto, porque a diferencia del burgués, conserva intacta su sensibilidad y su capacidad de emoción ante el teatro; un público que, por otra parte, es visto como heredero legítimo y depositario fiel del patrimonio de nuestra tradición nacional-popular (Aznar Soler, 1997: 48).

Por sus objetivos y repertorio —obras de Calderón de la Barca, Lope de Vega, Cervantes— se trata de un teatro nacional-popular español y así se procura un acercamiento entre la sociedad y la universidad, entre la cultura y el pueblo, conforme con la tradición del humanismo socialista de crear conciencia. (Aznar Soler, 1997)

Paralelamente a esta política cultural republicana, comienza a gestarse un movimiento de renovación teatral orientado hacia el teatro revolucionario, que es el teatro proletario. Esta iniciativa forma parte de un proceso de cambio que se produce en la escena teatral europea: el pasaje de un teatro vanguardista a un teatro de masas. Un sector de la izquierda considera insuficiente la política cultural de extensión teatral y se encamina, a través del marxismo y del ejemplo soviético, hacia un teatro revolucionario, cuyo objetivo ya no es el genérico pueblo, sino más específicamente el proletariado. El teatro es concebido como un instrumento de agitación y propaganda en función de la lucha de clases y siguiendo esta concepción teatral surgen grupos teatrales como La Tarumba y Nosotros, entre otros, sobre los que informa la revista *Octubre* (1933), fundada por Rafael Alberti y María Teresa León (Aznar Soler, 1997).

La renovación del teatro durante la Segunda República tiene el cometido de dignificar a la escena española, la cual abarca no solo el repertorio sino a actores, directores, público y crítica. A pesar de ello convive con un teatro comercial conservador, tanto a nivel estético como ideológico, cuyo consumidor es la burguesía, y con uno «nuevo», contrarrepblicano, alusivo a pasadas monarquías. «no hubo antes del 18 de julio de 1936, salvo excepciones memorables y algunas noches gloriosas, ese necesario cambio cualitativo de la escena española» (Aznar Soler, 1997: 53).

2. La política teatral republicana durante la guerra civil española (1936-1939)

El 18 de julio de 1936 se produce el levantamiento militar que desencadena la guerra civil española. Este contexto político hace emerger un tipo de teatro que funciona como un instrumento de agitación y propaganda al servicio de la causa republicana, y al mismo tiempo alecciona a la milicia, que combate en el frente, y a la población civil y militar, que aguarda en la retaguardia. Este «teatro de urgencia», cuya denominación se debe a las circunstancias, se caracteriza por su «duración breve, tono didáctico, intriga directa y conclusiones claras», cuyo fin es apoyar la lucha por la legitimidad democrática republicana

y esparcir la resistencia entre la población ante la sublevación fascista. Quedan en el pasado la renovación de las formas escénicas o la exploración del subconsciente, propuestos por las vanguardias, pues la situación bélica no permite continuar con el concepto lúdico y experimental del arte. Las expresiones individuales son reemplazadas por temáticas y formatos que garantizan una rápida repercusión a favor de la causa colectiva (Muñoz Cáliz, 2006).

El «teatro de urgencia» tiene su origen en el *agit-prop* soviético, un tipo de teatro que se utilizó como instrumento político al servicio de una ideología, ya sea desde la oposición (Alemania y Estados Unidos en los años veinte) como desde el poder (Unión Soviética en los veinte). A comienzos de la década del 30 ya surgen en España obras teatrales con estas características para representar un teatro proletario, y la revista *Octubre* inaugura un concurso literario bajo esta premisa para ser representado por futuras compañías ambulantes de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios. Las condiciones son «de acción rápida y contenido ideológico de clase, tema español» y versar sobre «sucesos revolucionarios o problemas que interesan a los trabajadores» (Muñoz Cáliz, 2006: 18). El bando republicano no es el único que compone obras breves con intención propagandística, aunque es un tipo de teatro que explota principalmente la izquierda. Los nacionalistas también poseen piezas de corta duración, con tono combativo y explícitamente militante, como «los romances dialogados de tono apologético de Rafael Duyos o las invectivas republicanas de Pérez Madrigal» (Muñoz Cáliz, 2006: 19).

A principios de 1936, cuando sale victorioso el Frente Popular, se funda la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, como una consecuencia del Congreso de Intelectuales Antifascistas que se había celebrado en París en junio de 1935. Durante la guerra civil el eje de la actividad cultural revolucionaria es la Alianza de Intelectuales, cuyo motor militar son las Milicias Populares (llamado Quinto Regimiento) y las primeras manifestaciones para un teatro de combate se dan con la compañía Nueva Escena y el Teatro de Guerra, activado desde el Altavoz del Frente (Sastre, 2007).

Desde el bando republicano se procura elevar la calidad y responsabilidad de los espectáculos, ante una situación crítica como la guerra, y combatir una realidad escénica

conservadora y nacionalista y problemas estructurales del teatro: inexistente formación intelectual de los actores, conservadurismo estético e ideológico del público, insensibilidad del teatro comercial ante el momento histórico con el pretexto de distender a los combatientes de permiso en la retaguardia. Para contrarrestar esta situación las centrales sindicales, CNT y UGT, expropiaron los teatros comerciales, pero no se acaba con la problemática imperante lo que desencadena la intervención del gobierno, quien por decreto del 22 de agosto de 1937 crea el Consejo Central del Teatro, presidido por el director de Bellas Artes José Renau, María Teresa León, vicepresidenta, Max Aub, secretario, y diez vocales, entre ellos Rafael Alberti, Antonio Machado y Jacinto Benavente (Baras Escolá, 2014). En octubre de ese año, el gobierno también creó el Teatro de Arte y Propaganda, órgano comunista destinado a usar el teatro con fines propagandísticos, y Las Guerrillas del Teatro, compañías itinerantes, pues el gobierno pretende intervenir, tanto en los frentes como en las retaguardias, con el objetivo de obtener un teatro de acuerdo a las circunstancias (Mateos Miera, 2003).

El nuevo proyecto oficial aboga por un teatro de propaganda, que al mismo tiempo sea un teatro de arte, y plantea el retorno a los textos clásicos combinados con la temática revolucionaria coetánea, pues el teatro clásico posee una capacidad de conexión con las masas populares que los dramaturgos republicanos no deben pasar por alto (Baras Escolá, 2014). «Arte y Propaganda» fue la doble condición que se le exige cumplir al teatro, dadas las circunstancias bélicas: arte siempre, propaganda entonces (Aznar Soler, 1997). Al respecto, este organismo declara que «El teatro ha de ser nacional o deja inmediatamente de cumplir sus fines de educación, cultura, estímulo, enseñanza» (Mateos Miera, 1997: 81), señalando hacia la tradición democrática del teatro español a *Fuenteovejuna* y *Numancia* como el camino hacia un teatro que no podía ser sólo de propaganda. Fue el comienzo de una contraofensiva gubernamental hacia una cartelera teatral considerada indigna con respecto a la situación política que vive el país (Aznar Soler, 1997).

Capítulo 3. La *Numancia* de 1937

1. Memoria y lucha política de los intelectuales republicanos (1936-1939)

El levantamiento militar que se suscita el 18 de julio de 1936 desencadena la guerra civil española, enfrentando a los bandos nacionalista y republicano. La Alianza de Intelectuales Antifascistas, las Guerrillas del teatro y el Teatro de Arte y Propaganda de Madrid son vehículos de divulgación, a través de los cuales los intelectuales comprometidos con la causa republicana ponen su actividad creadora a su servicio (Hermenegildo, 1979). Como se señala anteriormente, la guerra origina un «teatro de urgencia», debido a las circunstancias política-social, que forma parte de una renovación teatral en la década del 30, cuyo objetivo es mostrar la antigüedad de la revolución, la larga lucha del pueblo español y expandir la resistencia ante la sublevación fascista (Jiménez León, 2000). El Teatro de Arte y Propaganda plantea combinar la temática revolucionaria actual con los textos del teatro del Siglo de Oro porque poseen una unión con el pueblo que los dramaturgos contemporáneos deben explotar en beneficio de la lucha por la República. (Baras Escolá, 2014).

Rafael Alberti, reconocido integrante de la Generación del 27, quien nunca separó su labor intelectual de su activismo político, se encarga de adaptar diversos clásicos en función de la causa republicana, y en esta tarea de restituirle la *Numancia* al pueblo español se inscribe su versión de ella, pues la obra constituye un teatro de difusión y al mismo tiempo un teatro de arte. La apropiación del sentido de lo ocurrido y su propia interpretación del texto cervantino se vinculan con las vivencias personales directas del escritor, «saberes, creencias, patrones de comportamiento, sentimientos y emociones que son transmitidos y recibidos en la interacción social, en los procesos de socialización, en las prácticas culturales de un grupo» (Jelin, 2001: 18). Al respecto, Halbwachs (1992) plantea la noción de «cuadro social» (172), es decir, las memorias individuales siempre están enmarcadas socialmente y estos marcos dan sentido a las rememoraciones individuales. La capacidad de recordar —y de olvidar— es

singular, pero ocurre en individuos insertos en grupos, instituciones y culturas (Halbwachs, 1992 en Jelin, 2001).

En 1937, Alberti se apropia de la tragedia cervantina, adaptándola y poniéndola al servicio de la causa republicana por su ejemplo heroico, cuando comienza la ofensiva nacionalista sobre Madrid y es imperioso alentar a los combatientes y a la población civil en la resistencia. Al respecto, afirmó: «Nosotros que ahora luchamos contra Roma, contra la Italia fascista, debemos conocer y apreciar en todo su valor, y a través de la gran tragedia cervantina, la historia de Numancia» (Jiménez León, 2000: 8), estableciendo así un paralelismo entre la histórica defensa de Numancia y la heroica defensa de Madrid por los republicanos. Jelin (2001) afirma que el acto de recordar presupone una experiencia pasada que se activa en el presente por un deseo o un sufrimiento. Los períodos de amenazas externas a un grupo generalmente suponen reinterpretar la memoria y cuestionar la propia identidad. Son momentos que pueden derivar en reflexiones sobre el pasado, reinterpretaciones y revisionismos, que implican cuestionar y redefinir la identidad grupal. La memoria tiene un papel significativo como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades y la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno mismo y en el grupo (Jelin, 2001). En las palabras de Alberti se manifiesta la relación entre memoria e identidad y para establecer ciertos parámetros de identidad —en este caso, nacional— selecciona determinadas memorias que lo ponen en relación con «otros» (republicanos, numantinos). Estos parámetros que suponen destacar algunos rasgos de identificación grupal con unos y de diferenciación con otros (nacionalistas, fascistas italianos) para definir los límites de la identidad, se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias.

La versión numantina de 1937 es hecha en vistas de la lucha y resistencia republicana y no se vislumbra una posible derrota, pues los españoles serán los vengadores de Numancia. Alberti es un actor social y político que reestructura un relato del pasado en función de sus proyectos y expectativas políticas hacia el futuro, es decir, ubica el sentido del pasado en un presente y en función de un futuro deseado. «El paso del tiempo histórico, político y cultural necesariamente implica nuevos procesos de significación del pasado, con nuevas interpretaciones. Y entonces surgen revisiones, cambios en las narrativas y nuevos conflictos»

(Jelin, 2001: 57). Es así que ningún texto puede ser analizado fuera de su contexto de producción y recepción, incluyendo las dimensiones políticas del fenómeno. «El libro como monumento es la materialización de la memoria, o de un aspecto de esta. Es una forma más de la cultura material de una época, y que además del efecto que surta sobre los contemporáneos puede y debe ser interpretada en el futuro» (Pérez Magallón, 2015: 18).

2. La Numancia de 1937 en *El Mono Azul*

La gestación de la *Numancia* de 1937 es plasmada en las páginas de la revista *El Mono Azul*, instrumento de propaganda y difusión de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, las cuales dan cuenta de la adaptación estética, modernización, valor simbólico y significación política de la tragedia cervantina en el contexto de la guerra civil española. Los responsables de la revista son Rafael Alberti y su esposa María Teresa León, entre otros intelectuales.

El 10 de junio de 1937, en su N° 19, *El Mono Azul* publica un pequeño anuncio titulado «La Numancia de Cervantes», sin firma, que dice: «Rafael Alberti trabaja en una amplia refundición libre de la Numancia, magnífica tragedia de Miguel de Cervantes, que se representará en un teatro de Madrid, para el 18 de julio, por los jóvenes actores de la TEA, hoy incorporados a la Alianza de Intelectuales» (s/p). La versión libre que realiza Alberti sobre la obra de Cervantes da cuenta de que nuevos procesos históricos, nuevas coyunturas y escenarios políticos y sociales producen cambios en los marcos interpretativos para comprender la experiencia pasada y construir expectativas futuras (Jelin, 2005).

En el siguiente número, fechado el 17 de junio de 1937, N° 20, aparece publicado un extenso artículo titulado «Una tragedia revolucionaria. La *Numancia* de Cervantes», firmado por Vicente Salas Viu. El texto refiere al contexto político-cultural de España y a la adaptación de la *Numancia*.

Cervantes, en su Numancia, plantea la lucha entre los españoles que prefieren la muerte a la pérdida de su libertad y el imperialismo cesáreo que tan desastrosamente pretende poner al día Mussolini. En vano intenta Escipión aherrar a este pueblo que se le escapa de entre los garfios de su garra cuando ésta ya va a cerrarse encadenándole. La hoguera de Numancia, esta fuente viva de libertad, será sustento de los que para siempre abatirán la despótica ambición imperialista (s/p).

A continuación, Salas Viu cita unos versos de la tragedia cervantina donde dialogan las figuras alegóricas del río Duero y España, donde el primero vaticina la futura derrota de los romanos, y que Alberti recoge en su obra. Así, el presente se convierte en un heredero del pasado, ya que las virtudes numantinas sobreviven en las siguientes generaciones de españoles.

Cervantes lo profetiza cuando el Duero, al lamento de España que pregunta:
¿Será posible que de antiguo sea esclava/ de naciones extranjeras / y que un pequeño tiempo yo no vea / de libertad, tendidas mis banderas?
Profecía que el poeta Alberti, que ha refundido la *Numancia* de Cervantes, corrobora con los siguientes espléndidos versos:
Adivino, querida España, el día / En que, pasados muchos siglos, lleguen / cómplices del terror y la agonía, / los cuatro generales que te entreguen / a otro romano de ambición sombría, / haciendo que tus hijos se subleven. / A tus obreros, madre, y campesinos / De soldados verás por los caminos. / Verá también los jefes populares / Surgir de tus rincones más humanos, / Y al Jarama y al Manzanares / convertir montes los que fueron llanos / y sus mínimas aguas ejemplares / ser tumba de millares de italianos. / Pero su sepultura más preclara / se la reservará Guadalajara (s/p).

Los versos de Cervantes manifiestan un mensaje esperanzador, que en manos de Alberti se convierten en un «discurso inflamado e inflamador de la resistencia madrileña», en palabras de Hermenegildo (1979: 81).

La reseña de Salas Viu finaliza con la exaltación del valor simbólico de la obra cervantina y la adaptación que realiza Alberti en un momento político-social convulsionado.

La obra cuidadosa de Alberti, nacida de una absoluta comprensión y entusiasmo del poeta de hoy por el de ayer, nos hace aún más nuestra la Numancia, restituye a nuestro tiempo algo que le era tan suyo, tan por la entraña unido a la revolución que hoy de nuestra sangre se alimenta. Las llamas de Numancia son lenguas de libertad, aliento que caldea en su lucha el de nuestro pueblo (s/p).

El 2 de diciembre de 1937, en su N° 42, *El Mono Azul* nuevamente publica un artículo titulado «Numancia, tragedia de Miguel de Cervantes», firmado por el propio Rafael Alberti. Cuenta que el estreno de la obra se realizará en el Teatro de la Zarzuela (Teatro de Arte y Propaganda) de Madrid, relata la historia de la tragedia, revaloriza su fuerza dramática, su representación en otros momentos críticos de la historia de España, su adaptación y modernización, y exhorta a los soldados y a la población civil a acudir a verla por su gran trascendencia histórica: «Numancia significa la lucha de un pueblo por mantener su independencia, su autonomía libre de yugos extraños» (s/p). Las últimas palabras del escritor son para Cervantes, quien «se hubiera sentido orgulloso de asistir a la representación próxima de su tragedia en el viejo Teatro de la Zarzuela, de Madrid, a poca distancia de las trincheras enemigas» (s/p), afiliando a Cervantes al bando republicano al realizar una apropiación ideológica del escritor.

En el texto cervantino el tema de la defensa de la libertad es tratado heroicamente desde distintas perspectivas (individual, colectiva, nacional, universal), motivo por el cual es utilizado en diferentes momentos históricos con situaciones políticas equiparables. Su vigencia permanece en el tiempo y su historia se convierte en una apología de la resistencia ante el opresor, que Alberti recoge y resignifica en el Madrid de 1937, cercado y bombardeado por los enemigos de la República española.

La reescritura de *El cerco de Numancia* actúa como memoria, operación que le da sentido al pasado y este sentido se ubica en un presente y en función de un futuro deseado: arengar a los republicanos a resistir y confiar en la derrota del fascismo. Ricoeur (1999) afirma que el pasado no puede cambiarse, pero puede modificarse su sentido unido a reinterpretaciones ancladas en la intencionalidad y en las expectativas hacia el futuro, que es abierto, incierto. Se trata de un sentido que es activo, proporcionado por agentes sociales que se posicionan en escenarios de confrontación y lucha ante otras interpretaciones, o contra olvidos y silencios (Ricoeur, 1999 en Jelin, 2001). «Actores y militantes usan el pasado, colocando en la esfera pública de debate interpretaciones y sentidos del mismo. La intención es establecer / convencer / transmitir una narrativa que pueda llegar a ser aceptada» (Jelin, 2001: 41). Para obtener este fin Alberti (1937) escribe en el Prólogo de su obra:

Aunque la gravísima situación militar de aquella diminuta ciudad celtíbera, su larga y tenaz lucha contra las huestes romanas durante más de una decena de años disten mucho de podernos ofrecer un exacto paralelo con nuestra capital republicana, en el ejemplo de resistencia moral y espíritu de los madrileños hoy domina la misma grandeza (1937: 1).

El escritor se convierte en un agente social que materializa el sentido del pasado heroico de los españoles por medio de un vehículo de la memoria que es su adaptación, a través de la cual intenta transmitir, y aun imponer, un sentido del pasado a otros (los republicanos). A pesar de las diferencias en ambos textos, y del derrotismo de la obra cervantina, Alberti rescata en su adaptación el valor que supone la defensa de la libertad por sobre todo. El hecho que rememora el escritor no es una experiencia pasada personal y esta carencia de experiencia lo sitúa en una aparente otra categoría: es «otro». Para este grupo la memoria es una representación del pasado construida como conocimiento cultural, compartido por generaciones sucesivas y por diversos/as (Jelin, 2001).

La versión albertiana supone una reorganización del texto cervantino en vistas del enfrentamiento bélico: agrega un co-referente (Madrid, Franco, tropas nacionalistas) al referente utilizado por Cervantes (Numancia, Escipión, ejército romano) y utiliza íconos, índices y símbolos productos de la situación política actual que no tienen que ver con la lucha numantina contra Roma. Según Hermenegildo (1993) el sentido de la adaptación y modernización de la obra es convertirla en un «arma de combate» (3) y así hacerle frente a la guerra desde la «barricada del teatro» (1). De esta manera, Alberti utiliza un intertexto, el cervantino, para hacerlo dialogar desde una perspectiva diferente: la suya propia y la del público espectador de 1937. Esta interposición de la obra cervantina entre el escritor y la guerra civil produce una obra nueva, distinta, por su contenido, su significado y su alcance.

Partiendo del lenguaje, se da una situación de luchas por las representaciones del pasado centradas en la lucha por el poder, por la legitimidad y el reconocimiento. Estas luchas implican, por parte de diversos actores, estrategias para ‘oficializar’ o ‘institucionalizar’ una (su) narrativa del pasado [...] para ganar adeptos, ampliar el círculo que acepta y legitima una narrativa, que la incorpora como propia, identificándose con ella (Jelin, 2001: 16)

El Mono Azul consta de tres secciones: información político-ideológica donde se plasman artículos, documentos, editoriales y manifiestos, principalmente sobre el compromiso de los escritores republicanos respecto de la guerra. La creación literaria está integrada especialmente por el *Romancero de la Guerra Civil*, narraciones y obras teatrales sobre esta. La sección informativa notifica sobre la línea de batalla y las actividades de la Alianza afines a ella o a algunos de sus miembros. Es el medio de prensa que escoge Alberti para difundir e influenciar sobre un sector de la población que al igual que él creía en el sistema republicano. A través de sus páginas la Alianza de Intelectuales —Alberti incluido— organiza la actuación de grupos o movimientos «ejerciendo funciones de encuadramiento comunicacional, movilización y elaboración de estrategias y tácticas» (Lifschitz, 2012: 11) para enfrentar al enemigo.

Pollak (1992) afirma que las memorias se organizan sobre tres elementos: acontecimientos, personas, o personajes y lugares. Las memorias pueden estar vinculadas a experiencias vividas por la persona o transmitidas por otros. La reescritura de la *Numancia* no está basada en un hecho vivido directamente por el escritor, sino que él toma como base un acontecimiento histórico devenido en mito, plasmado en una obra dramática. También las memorias pueden estar basadas en sucesos concretos o ser idealizaciones a partir de otros eventos y el hipertexto de Alberti efectúa una idealización sobre su hipotexto porque los republicanos serán los vengadores de Numancia. Pollak (1992) señala que la tarea principal de las memorias es posibilitar la conservación de un mínimo de coherencia y continuidad necesarias para la preservación del sentimiento de identidad (Pollak, 1992 en Jelin, 2001). La representación de *Numancia* es el recuerdo que ha tenido el pueblo español para la producción cervantina en los momentos en que su libertad se ha visto comprometida, y la lucha de los numantinos por su independencia hasta la muerte encuentra su correlato en el heroísmo de los españoles de hoy a través de los republicanos, según Alberti.

3. La reescritura de la *Numancia* de Rafael Alberti en 1937

La *Numancia* de Rafael Alberti es un hipertexto⁵ que presenta una reescritura heterodiegética o desplazada⁶, porque cambia el universo diegético creado por Miguel de Cervantes y opera una transformación dominada por la aproximación, ya que realiza un movimiento de traslación a las coordenadas geográficas, temporales, sociales y nacionales del texto resultante. La historia de Numancia ya no transcurre en la ciudad celtíbera en el siglo III a.C., asediada por el ejército romano al mando de Escipión, sino en la ciudad de Madrid, en el año 1937, cercada y bombardeada por el ejército franquista y sus aliados, en el marco de la guerra civil española, y defendida por el ejército republicano y la milicia. Esta versión de la tragedia cervantina supone una transposición, porque retoma la misma historia, pero de una forma nueva, introduciendo una serie de transformaciones a nivel formal y temático, que repercutirán en el plano semántico.

Modificación formal

En un primer nivel, el formal⁷, el hipertexto presenta cambios en la extensión (translongación) (Genette, 1989). La tragedia cervantina, dividida en cuatro jornadas con un total de 2448 versos, se convierte en la versión de Alberti en una obra repartida en tres jornadas constituida por 1587 versos, como resultado de supresiones y transformaciones que abarcan escenas, diálogos y personajes. Son eliminados o transformados 107 versos en la Jornada Primera, 334 en la Jornada Segunda y 157 en la Jornada Tercera. Los versos añadidos son 35 en el prólogo, 59 en la Jornada Primera, 16 en la Jornada Segunda y 66 en la Jornada

⁵ Según Genette (1989) la hipertextualidad es el término que denomina la relación macrotectual que se establece entre una fuente (hipotexto) y la imitación o transformación que de ella realiza un texto posterior (hipertexto).

⁶ Pardo García (2010) realiza una distinción entre escritura «homodiegética» o «literal» (no transforma el universo diegético original, sino que lo expande o complementa) y escritura «heterodiegética» o «desplazada» (transforma el universo diegético, cuya forma más expandida es la «aproximación», pero sin olvidarse de la transmotivación y la transvaloración).

⁷ La transformación o transposición supone introducir modificaciones de índole formal y/o temática en un texto. La modificación formal abarca: la forma externa, el estilo, la extensión y el modo (Genette, 1989).

Tercera. Se suman 41 acotaciones renovadas y 17 nuevas, muchas de estas con presencia de la música, y el autor solo conserva una acotación sin cambios (Baras Escolá, 2014).

Uno de los pasajes más importantes del texto cervantino —las escenas referentes al sacrificio y el cuerpo amortajado (necromancia observada por Marandro y Leoncio) y la conjuración de Marquino— desaparece en Alberti. Se pierde un total de 327 versos, lo que provoca la reorganización del texto en tres actos, quedando unidas partes de la segunda jornada con la tercera. Esta supresión produce una alteración del sentido inicial de la obra, porque en la predicción de la muerte inicial de Numancia Cervantes incluye el triunfo de la pervivencia de la fama numantina en los futuros logros españoles. El sacerdote 2.º afirma: «Si acaso, yo no soy mal adivino / nunca con bien saldremos desta empresa. / ¡Ay, desdichado pueblo numantino!» (vv. 791-793)⁸. El muerto resucitado por Marquino también expresa malos augurios: «a que acabe, Marquino, de informarte / del lamentable fin, del mal nefando / que de Numancia puedo asegurarte» (vv. 1067-1069). Cervantes ubica la visión mágica en un convencional tiempo futuro observado desde su propio presente. De esta manera, el emisor y el receptor aceptan el código en que se transmite el mensaje, ya que su experiencia les posibilita comprobar la ejecución de las profecías, que cantan las futuras glorias españolas basadas en el suceso heroico de Numancia. Para Alberti, estas profecías no justifican la predicción del trágico final de la ciudad, razón por la que suprime la escena del conjuro, porque su conservación hubiera agregado connotaciones opuestas a los intereses del mensaje del autor. La anulación de este pasaje cargado de magia, religión y simbología es acompañada por la eliminación de la mayoría de las alusiones históricas referentes a la mitología grecolatina: Júpiter, Plutón, Venus, Ceres, las tres parcas, la fortuna, los agüeros, los augurios y las estrellas. Solo conserva mínimamente los hados y los cielos, dato significativo, porque en el texto de Cervantes el destino ocupa un lugar relevante. Las referencias a un destino preestablecido parecen quitarle relevancia a la decisión final del pueblo numantino:

Empero agora, que ha querido el hado
reducir nuestra nave a tan buen puerto,
las velas de la guerra recogemos
y a cualquier partido nos ponemos (vv. 252-255)

⁸ La *Numancia* de Miguel de Cervantes se cita por la numeración de versos.

En la adaptación de Alberti estas supresiones pueden obedecer a diversas razones: la lejanía que supone la temática mitológica para el espectador actual, la distracción en la atención sobre el profundo caso humano que se planteaba, la agilización del texto eliminando todo aquello que un público poco cultivado —integrado mayoritariamente por milicianos— no pudiera comprender, o la incompatibilidad con el espíritu librepensador y enemigo de supersticiones de un republicano y comunista como era el autor.

Respecto a las alusiones históricas, Alberti ha evitado la incidencia histórica cervantina en varios pasajes sustituyéndola por la contemporánea. Sucede, por ejemplo, con el discurso de los embajadores numantinos, cuando expresan el pensar de Numancia ante Escipión sobre la sumisión a Roma:

Dice que nunca de la ley y fueros
del romano senado se apartara
si el insufrible mando y desafueros
de un cónsul y otro no le fatigara (vv. 241-244)

Se trata de un pasaje que no se justifica emocionalmente, porque es incompatible con el mensaje libertario que intenta transmitir Alberti, pero también anularía la ambigüedad del referente Numancia / Madrid, ya que la sumisión a Roma no es una condición existente en el referente Madrid. Otro ejemplo es el discurso del río Duero, al finalizar la Jornada Primera, donde el autor suprime los elementos históricos que anuncia el Duero al tratar del futuro de España: profetiza el sometimiento de los romanos por Atila, la llegada de los godos, del duque de Alba, el advenimiento al trono de Felipe II, la unificación de Portugal y España, entre otros sucesos. En su lugar, en la versión de Alberti, el río Duero visualiza el futuro hecho realidad en la guerra civil española realizando una referencia explícita al presente, a hechos de la contienda bélica. Los versos potencian la identificación entre los romanos y los italianos⁹, y aluden a la batalla de Guadalajara, donde las tropas republicanas vencieron a los fascistas italianos:

⁹ La *Numancia* de Rafael Alberti se cita por la numeración de páginas.

Adivino, querida España, el día
en que, pasados muchos siglos, lleguen
cómplices del terror y la agonía,
los malos españoles que te entreguen
a otro romano de ambición sombría.

.....

Pero su sepultura más preclara
se la reservará Guadalajara (40-41)

En otro pasaje, el río Duero proclama:

A tus obreros, madre y campesinos
de soldados verás por los caminos.
Verás también los jefes populares
surgir de tus rincones (41)

Estos versos poseen una simbología explícita que refiere al comunismo, representado en las clases populares que llevaron a cabo la revolución socialista. El final de la Jornada Segunda, al igual que el de la Primera, también cierra con alusiones al enfrentamiento bélico. El trágico final en Cervantes, donde madre e hijo se encaminan hacia la hoguera donde morirán, es sustituido en Alberti por un desenlace esperanzador: «Los hijos de esa roja hoguera / darán a España lo que espera» (41).

Se puede decir que las alusiones históricas, las referencias a la mitología grecolatina y el pasaje vinculado con el mundo de ultratumba son tres elementos importantes en el texto cervantino, porque encuadran, justifican y señalan la presencia del referente y la percepción del mensaje por el receptor. En palabras de Hermenegildo (1979), «se trata de una serie de señaladores, íconos o símbolos con los que el autor ha codificado el mensaje que está intentando transmitir al espectador» (157). Pero, cuando el receptor / espectador varía, esta serie también lo hace, por lo menos en sus dimensiones más condicionadas por la contingencia espacio-temporal, fenómeno que sucede en la adaptación albertiana.

Otra variante que realiza el escritor refiere a las extensas tiradas de versos pronunciadas por ciertos personajes. Los largos parlamentos que expresan las madres I y II en Cervantes,

son repartidos entre cuatro de ellas y se eliminan algunos versos resultando parlamentos de menor extensión. Lo mismo sucede con el río Duero, sus palabras son repartidas entre él y sus afluentes Orvión, Minuesa y Tera, recurso que también se aplica en algunos numantinos y en el largo parlamento del Hambre, que queda fraccionado entre la Guerra y la Enfermedad, y se eliminan algunos personajes secundarios como Gayo Mario, Marquino, Milbio, Ermilio, Limpio y otros.

Alberti agrega una escena en su versión que corresponde al inicio en forma de prólogo y antecede a la tragedia, contrastando con el comienzo abrupto de Escipión en Cervantes:

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 (vv. 1-4)

Interpretada por Macus y Buco, dos personajes del teatro cómico latino, su humor aligera y hace más comprensible la llegada y arenga de Escipión al campamento romano. *Maccus* y *Bucco* junto a *Pappus* y *Dossennus* eran dos de los personajes arquetípicos de la farsa atelana, pieza teatral breve de tono humorístico, propia del teatro latino primitivo, que se remonta al siglo IV a.C., cuyo tema principal era la farsa y en ocasiones se atacaba o ridiculizaba a los poderosos. La farsa atelana se caracterizaba por la presencia de personajes tradicionales enmascarados, que recibían dichos nombres y representaban arquetipos: el anciano, el charlatán, el bufón y el necio. A través del diálogo desopilante entre Macus y Buco, Alberti plasma la corrupción del ejército romano, evidenciando una carga emotiva agresiva, producto de la cercanía espacio-temporal que media entre el referente y el emisor. El juego de palabras con connotación sexual manifiesta el carácter prostibulario del ejército enemigo de la República:

Buco: ¿Me dices lo que tienes?
Macus: ¡Ay, mejor, ay, será que no lo diga!
Buco: ¿Penas?
Macus: ¡Ay! ¡Ay!
Buco: ¿Por culpa de que [sic] penes? (21)

Más adelante continúan las expresiones con doble sentido, que evidencian el degeneramiento de los romanos. Macus, disfrazado de mujer embarazada, expresa lo siguiente:

Quien no quiera guerrear
que se vista de mujer
y busque al anochecer
una aguja que enhebrar.
¿Quien [sic] me la quiere enhebrar? (25)

La escena finaliza con bailes y canciones eróticas¹⁰, que reflejan la flojedad reprochada por Escipión a sus tropas, explicitando el mensaje de agresión de parte del autor hacia el ejército romano.

Dentro de las transformaciones formales, el texto albertiano también presenta modificaciones en la forma externa referente a la versificación. La forma métrica utilizada por Cervantes —octavas reales— es sustituida, en algunos casos, por quintetos y sextetos intercalados en estrofas completas y algunos tercetos encadenados quedan resueltos en formas métricas desconocidas para quitarle monotonía a los versos cervantinos (Baras Escolá, 2014). En la escena donde la figura simbólica de España pide ayuda al río Duero y este pronostica el sometimiento de los romanos, el saqueo de Roma y el trono de Felipe II, Alberti sustituye las octavas reales cervantinas por una propia, alusiva a los tiempos presentes españoles. Junto a ello se observa una transestilización (transformación en el estilo), pues el autor no intenta imitar el estilo de escritura de su predecesor; por el contrario, moderniza el léxico y agiliza el ritmo presentando un carácter más directo y coloquial que su hipotexto ligado al modo (transmodalización intramodal)¹¹, porque el texto albertiano presenta cambios narrativos de

¹⁰ M. Mar Puchau de Leccea (2014) destaca la raíz popular y la tradición hispánica como elementos presentes en las obras de Alberti, y entiende que el prólogo que le agrega a la tragedia cervantina, protagonizado por dos personajes cómicos del teatro latino, da cuenta de esto. La escena cargada de juegos escatológicos, doble sentido en el lenguaje, risas, bailes y borracheras expresa la carga burlona y satírica, de origen hispánico, y el tono popular que lo aproxima a todas las clases sociales y culturales.

¹¹ Según Genette (1989), la transmodalización puede ser «intermodal» (dramatización y narrativización) e «intramodal» (cambios narrativos de tiempo, distancia, focalización, entre otros).

tiempo, distancia y focalización en la representación, para actualizar el pasado y acelerar el ritmo de la obra cervantina.

Modificación temática

En la *Numancia* del 37 suceden cambios diegéticos referentes al valor que se atribuye a una acción y al personaje que la protagoniza, mejorándolo o degradándolo, correspondiendo a un tipo de transformación que Genette (1989) denomina transvaloración¹².

En *El cerco de Numancia* la figura del general Cipión es enaltecida a través de ciertos adjetivos calificativos. Cuando Cervantes llama al general «buen señor» (v. 224), en boca del Numantino I, o «íncrito general» (v. 234), o se hace referencia a «tu real grandeza» (v. 231), la versión de Alberti se limita a tratarle únicamente de «señor» (32). En algunos pasajes cervantinos donde se explicita el sometimiento al general romano se modifica el signo, porque resulta inadmisibles, para un receptor comprometido con su propia libertad, tal concesión frente al enemigo de la causa republicana. Mientras en Cervantes los embajadores de Numancia le dicen a Cipión «si por señor y amigo te tenemos» (v. 263), en Alberti los personajes expresan «si al final por amigo te tenemos» (33). Situación parecida sucede con la respuesta de estos embajadores en otro pasaje. En Cervantes se dice «de aquel que, siéndote enemigo / quiere serte vasallo y fiel amigo» (vv. 287-288), en la adaptación albertiana se modifica tal parlamento, de manera que la noción de vasallaje desaparece: «de aquel que, siéndote enemigo / quiere tenerte solo por amigo» (34). Otro tanto sucede con el valor que se atribuye al ejército romano. En la Jornada Segunda, cuando Corabino se refiere al ejército enemigo como «bravo ejército romano» (v. 562), en Alberti el adjetivo «bravo» se sustituye por la expresión «los fuertes ejércitos romanos» (49), eliminando, de esta manera, cualquier sentimiento de admiración hacia el contrincante.

¹² Genette (1989) divide la modificación temática entre tres subtipos: diegética, pragmática y semántica. La modificación diegética más común es la denominada «aproximación»: el desplazamiento a las coordenadas espacio-temporales del hipertexto. Pero, también contempla cambios en el sexo o en la edad de los protagonistas, en la valoración personal (transvaloración), entre otros (Genette, 1989).

En el texto cervantino se presenta a Cipión como un general preocupado por limpiar el campamento romano de todo aquello que va en contra de la pureza de la vida militar. Dice al respecto:

que olvidado de gloria y de trofeo
yace embebido en la lascivia ardiente,
Esto sólo pretendo, esto sólo deseo:
volver a nuevo trato a nuestra gente. (vv. 18-21)

En su discurso a la soldadesca enumera los objetos que deben desaparecer de las tiendas: vino, juego y prostitutas. En Alberti no se manifiesta esta intención positiva, sino que se busca denigrarlos, y así los elementos relativamente descriptivos de Cervantes se convierten en su adaptación en signos icónicos de connotación negativa. El receptor puede percibir la corrupción del ejército romano desde el inicio de la obra, en el prólogo, donde se explicita el deseo de exponerlo y ridiculizarlo: «Se ven esparcidos por el campamento soldados borrachos, prostitutas, músicos, gentes que denotan una vida perezosa, libertina, olvidada de la guerra» (20). En el final de la Jornada Tercera queda nuevamente plasmada la visión negativa sobre el adversario, cuando Viriato —el último numantino con vida— se arroja desde una torre. Los soldados romanos colocan su cuerpo sobre un escudo y Escipión pronuncia unas palabras junto con la Fama. La acotación dice al respecto: «Los romanos, dejando en tierra el escudo donde reposa el cuerpo de Viriato, atónitos, avergonzados, se cubren el rostro, mientras habla España dirigiéndose a ellos y a la Fama» (75). Se trata de una acotación, que tiene por finalidad destacar la crueldad de la acción realizada por los romanos, que induce al joven al suicidio, pero el efecto patético aumenta cuando los responsables se concientizan de la magnitud de su falta y dan muestra de ello.

La *Numancia* de Alberti también contiene transformaciones de tipo diegéticas referentes al universo espacio-temporal. Como se señaló en el comienzo, el hipertexto traslada la historia original al siglo XX, al año 1937, a la ciudad de Madrid, en el contexto de la guerra civil española. Aquí se distinguen la actualización (tiempo) y la indigenización (espacio) —término acuñado por Linda Hutcheon (Pardo García, 2010)— porque el cambio temporal es claro: en la obra de Cervantes la acción transcurre en el año 133 a.C., mientras en la de Alberti sucede en

el año 1937 d.C., y si bien la acción se desarrolla en el mismo espacio —península ibérica—, transcurre en diferentes ciudades.

Se producen cambios pragmáticos, es decir, en la acción, en la historia, porque ya no son romanos y numantinos enfrentados por la ciudad celtíbera, sino republicanos luchando contra nacionalistas y fascistas italianos por la defensa de Madrid. Sin embargo, no se constituyen cambios en las causas de la acción, porque en ambos textos se exalta la defensa de la libertad y la resistencia frente al opresor extranjero.

El hipertexto de Alberti supone una transposición, porque trata de contar la misma historia, pero de forma nueva, introduciendo una serie de transformaciones a nivel formal y temático. El aumento de lo simbólico en la versión del 37 está motivado por la condición del público, y el mensaje que el emisor transmite supone su descodificación con mayor o menor dificultad. El autor se ve obligado a modificar el texto cervantino, eliminando todas las partes del mensaje que alteran la identificación de su actual referente —Madrid— y su situación en el espacio y en el tiempo. El cambio de coordenadas diegéticas se traduce en el texto a través de la introducción de calificativos como *mussoliniano* e *italianos* por *romanos*, un «signo icónico visual modificado»¹³, según Hermenegildo (1979: 150), porque Escipión aparece maquillado y vestido como Mussolini (viste un traje negro y lleva en el casco una calavera, el haz de flechas y el hacha dibujados en el pecho) y España luce un traje campesino, que conforman un lenguaje y un vestuario simbólicos. La identificación entre romanos y fascistas italianos, la introducción de símbolos obvios para el público republicano, las referencias explícitas a la guerra y el cambio en los finales de los actos alusivos a la contienda bélica dan cuenta de la actualización que realiza Alberti. Contribuyen a la eficacia de esta versión la presencia de soldados italianos entre las fuerzas nacionalistas enviadas desde Italia por Mussolini, como antes por Escipión, al igual que la identificación entre el general romano y el *duce* italiano.

¹³ El ícono es un signo que establece con su referente una relación de analogía (representación). La semejanza puede ser además de visual, auditiva o cualquier otro signo imitativo (gustativo, olfativo, táctil) (en: <http://www7.ue.cl>contenido>icono>).

Primariamente, se debe tener en cuenta el referente, porque la *Numancia* de 1937 es un texto adaptado a las circunstancias históricas, por lo tanto, «la función referencial del signo no puede ejercerse de manera unívoca» (Hermenegildo, 1979: 150). El referente primario son Numancia y los numantinos, pero Alberti lo utiliza en función de un nuevo referente, modificándolo: Madrid y los madrileños. Necesariamente, el autor debe alterar el hipotexto, para sugerir a través de una serie de signos (icónicos, deícticos, simbólicos) la identificación del nuevo referente (un verdadero correferente), el Madrid cercado (Hermenegildo, 1979). Reorganiza el texto cervantino en vistas del enfrentamiento bélico, pues introduce un correferente (Madrid, Franco, tropas nacionalistas) al referente utilizado por Cervantes (Numancia, Escipión, ejército romano) y emplea íconos, índices y símbolos derivados de la situación presente, que no tienen relación con la lucha numantina contra Roma.

El significante (Escipión) encarna dos personajes, tiene dos significados: el general romano que cercó Numancia y el general enemigo, Franco, que quiere conquistar Madrid. El signo icónico visual es percibido por el espectador y altera en él la hipotética identificación total con la Numancia histórica que podría haber elaborado: «El significante actor y el significado personaje no son unívocos» (Hermenegildo, 1979: 151).

A nivel semántico, es decir, alteraciones en el sentido o significado de la historia, se producen cambios en la función o efecto del texto en un nuevo contexto. En esta versión el autor modifica el final de la tragedia cervantina, porque en sus doce últimos versos se habla de la memoria que perdurará de la fama numantina, mientras en Alberti la tragedia concluye con un mensaje esperanzador: los últimos versos expresan confianza en un desenlace positivo de la contienda en favor de la República. La obra se cierra con las intervenciones de España y la Fama a diferencia del texto cervantino donde lo hacía solo la figura alegórica de la Fama. En la versión del 37 las acotaciones señalan que «un gran sol se levanta, inundando la escena» (110) y aparece España «en traje de campesina de hoy, llevando en una mano la hoz y en la otra una espiga» (110). El comienzo de los dieciséis últimos versos establece un paralelismo entre la tragedia cervantina y el momento presente: «¡Otra vez! Despertad, porque han llegado / los mismos invasores del pasado» (110). La Fama finaliza su parlamento ofreciéndole a España lo siguiente:

yo prometo grabarte en mi memoria,
si el fascismo alemán e italiano
halla en tus pies la tumba de su historia.
Esta página en blanco, España mía,
tan solo espera el alba de ese día (111)

España pronuncia los versos finales, declarando ante un grupo de romanos arrodillados ante ella, que vencerá al fascismo: «le cavaré un abismo y otro abismo / al sediento chacal alemán o italiano, / que España será al fin la tumba del fascismo» (111). Una luz brillante, que simboliza el sol que saldrá para España en un futuro cercano, marca el fin de la obra de Alberti.

A pesar de los cambios operados en el texto cervantino, la versión numantina de 1937 conserva el mensaje fundamental de su hipotexto: la defensa de la libertad aún a costa de la propia vida. Alberti pone de relieve la capacidad de actualización de la tragedia cervantina en el marco de la guerra civil española, razón por la que esta se resignifica y es funcional en un nuevo contexto: es utilizada como un objeto de propaganda política a favor de la causa republicana o, en palabras de Hermenegildo (1993), como «un arma de combate» (3) para animar a los madrileños, cercados por el ejército nacionalista, a resistir. Como afirmó el escritor Max Aub: «Nadie desdeciría las palabras de Escipión en boca de Mussolini, como nadie hallaría diferencias entre las palabras de los numantinos y los defensores de Madrid» (Jiménez León, 2000: 1185).

Alberti realiza una reescritura aproximada del drama cervantino desplazándolo a la guerra civil española, una transposición heterodiegética tanto en el espacio como en el tiempo. Se trata de una transculturización radical, pero que no altera sustancialmente el significado original del hipotexto, simplemente lo recupera y lo proyecta en un nuevo contexto, demostrando así su universalidad y vigencia para la exploración y exposición de los conflictos humanos provocados por la guerra y el imperialismo.

La *Numancia* de 1937 es aparentemente diferente de su predecesora por su desplazamiento transcultural, pero es una sobreescritura (Pardo García, 2010), porque no revisa ni subvierte el

texto cervantino, sino que afirma y legitima su posición en el canon y su sistema de valores, pero llevando a cabo una actualización. Por lo tanto, es una escritura que homenajea y reivindica, no expone los límites de su antecesora (Pardo García, 2010), y es conservadora en relación con su hipotexto en términos ideológicos, porque conserva el ideal de la defensa de la libertad y la muerte en procura de ella. La *Numancia* de Alberti afirma la actualidad del texto precedente, su validez transcultural para examinar otros conflictos en otras coordenadas culturales y, por tanto, el universalismo del clásico. En consecuencia, se efectúa una transformación semántica afirmativa¹⁴ (Pardo García, 2010).

Algunas conclusiones

Los motivos que impulsan a un escritor a realizar una reescritura de un texto legado por la tradición literaria son de diversa índole. En el caso de la reescritura de *El cerco de Numancia*, de Miguel de Cervantes, que realiza Rafael Alberti en 1937, las causas pueden atribuirse a razones de tipo literario y/o a consideraciones relativas al contexto social y político de su aparición / recepción, que irradian algunas obras consideradas canónicas, definidas como «aquellas con la facultad de sobrevivir al paso del tiempo, dispuestas siempre a ser recuperadas de la memoria colectiva para transmitir nuevos mensajes a individuos diferentes» (Solá Perera, 2005: 4).

En el contexto de la guerra civil española los intelectuales republicanos recurrieron a la tradición literaria más arraigada en la historia de su país y la pusieron al servicio de la causa política que defendían, como forma de participar literariamente en el conflicto bélico que atravesaba su nación.

Alberti se apropia de la tragedia cervantina y realiza una adaptación de circunstancias, poniéndola en relación con la guerra civil desde una visión favorable a la República española y opuesta a los nuevos invasores italianos. La versión albertiana sirve como instrumento de propaganda para la construcción de un sentimiento de patriotismo encarnado en el mito

¹⁴ Dentro de las transformaciones semánticas (cambios en el sentido o significado de la historia), Pardo García (2010) establece dos ejes: a) afirmativo (recuperación del hipotexto para mostrar su vigencia o completarlo); b) correctivo (recuperación del hipotexto para mostrar sus límites o sustituirlo).

numantino, estableciendo así un paralelismo entre la histórica defensa de Numancia y la heroica defensa de Madrid por los republicanos.

La *Numancia* de 1937 es una versión bastante libre de la tragedia cervantina, pues Alberti suprime versos y agrega otros, elimina mayoritariamente las alusiones a la mitología grecolatina, actualiza el léxico, agrega un correferente a los utilizados por Cervantes, introduce un prólogo que antecede el comienzo de la obra y modifica su final con el cometido de lograr una comunicación más ágil y directa con el público republicano, y así sugerir la semejanza histórica de aquel momento con el actual.

El escritor no solo adapta el texto de Cervantes, sino que lo moderniza, porque reemplaza la casi totalidad de los elementos que constituyen la comunicación dramática de su predecesor. De esta manera, utiliza el intertexto cervantino para hacerlo dialogar desde una perspectiva diferente, la suya propia y la del público de 1937. Esta interposición de la obra cervantina entre el escritor y la guerra civil ha producido una obra nueva y distinta por su contenido y alcance, pero se mantiene fiel respecto al mensaje de su hipotexto: rescata y conserva en su adaptación su sentido de apología de resistencia ante el invasor, manifestando la atemporalidad del mito numantino y la identificación del heroísmo numantino-español, así como el sentimiento de amor por la tierra/patria y el ideal de la muerte en su defensa.

PARTE IV

LA *NUMANCIA* DE RAFAEL ALBERTI EN EL EXILIO Y SU RECEPCIÓN EN MONTEVIDEO

Capítulo 1. El contexto de recepción del exilio republicano español en el Uruguay de la primera mitad del siglo XX

1.1 El Uruguay batllista y los exiliados de la dictadura primorriverista en los años 20

Durante la primera mitad del siglo XX la historia de nuestro país transcurre dentro de un marco nacional «progresista». En las primeras tres décadas predomina el batllismo, corriente política de origen liberal que representa el sector más avanzado y reformista del Partido Colorado, y está encabezado por el ex presidente de la República José Batlle y Ordóñez (1903-1907 y 1911-1915). El batllismo establece el Estado intervencionista y benefactor y controla las áreas principales del país: financiera, comercial, industrial y productiva en beneficio del bienestar y la igualdad social para las mayorías, en pos de equilibrar los desfases más notorios del sistema de clases capitalista. Esta política reformista y estatizadora tiene lugar en un período económico propicio para el país, que coincide con el aumento de las exportaciones del agro y con un proceso de industrialización que incorpora la tecnología en los servicios y la producción. Paralelamente, la Constitución de 1917 establece la secularización del Estado, elimina la pena de muerte, reconoce a varios sectores sociales excluidos hasta ese momento, establece la representación proporcional y el voto secreto (derecho que la mujer adquiere a partir de 1934), instauro una legislación social para el trabajo obrero que incluye la ley de jornada laboral de ocho horas (1915), las que abarcan accidentes laborales (1914-1920), la de descanso dominical (1923) y las referentes a las cajas de jubilaciones para diversos oficios. Respecto a la enseñanza pública, es laica y obligatoria en primaria, pero también gratuita en todos sus niveles. La escuela es considerada como el ámbito igualitario para el acceso al conocimiento, las habilidades y la cultura moral y cívica de todos los ciudadanos.

Por otra parte, la condición de la mujer obtiene logros en el ámbito jurídico así como en sus luchas reivindicativas. A través de diferentes organizaciones feministas, como el Consejo Nacional de Mujeres (1916) y por las fuerzas parlamentarias del batllismo, se materializa la sanción del divorcio vincular en 1907 y por «la sola voluntad de la mujer» en 1913 (Nahum, 2013).

A nivel ideológico imperaban la tolerancia y el respeto hacia diversas corrientes de pensamiento político, sindical y religioso. Es el caso de la fundación del Partido Socialista en 1910 y del Partido Comunista en 1920 —las dos ramas de la izquierda que atraen más adeptos— y de varias organizaciones gremiales y feministas señaladas anteriormente.

La bonanza política, económica, social y jurídica de Uruguay es un factor que propicia la inmigración extranjera. En los años 20 se da el fenómeno de la llegada de los primeros exiliados republicanos españoles, que huyen de la dictadura de Francisco Primo de Rivera que se desarrolló entre 1923 y 1930, entre los que se encuentran destacados intelectuales, mayormente comprometidos con la situación de su país, como el periodista, ensayista y dramaturgo José Mora Guarnido y la escritora Mercedes Pinto, así como la visita de importantes personalidades también perseguidas por el régimen primorriverista (Cagnasso y Martínez, 2014).

1.2 Desde la dictadura de Gabriel Terra a la restauración democrática (1933-1942)

Entre 1933 y 1938, Uruguay atraviesa por un período dictatorial encabezado por el propio presidente de la República, Gabriel Terra, y padece las consecuencias periféricas de la crisis del sistema capitalista de 1929, que arruina a los regímenes democráticos. En setiembre de 1930, en Argentina el presidente Hipólito Irigoyen es depuesto de su cargo por un dictamen militar, apoyado por sectores conservadores locales y representantes del capital extranjero,

mientras que en Uruguay, en marzo de 1933, el presidente Terra, al frente de la reacción conservadora, da un autogolpe de Estado. Esta caída de la institucionalidad democrática en la región tiene su correlato en el ascenso de las ideologías totalitarias europeas (Zubillaga, 2008).

Si bien —como ya se señaló— durante la dictadura de Primo de Rivera arriba a nuestro país un contingente importante de exiliados republicanos, es principalmente a partir de la Segunda República y del estallido de la guerra civil española que la inmigración republicana crece vertiginosamente. El alzamiento militar del 18 de julio de 1936 en la madre patria es apoyado por los gobiernos del Río de la Plata, y esta postura deriva en polémicas y realineamientos: los golpistas uruguayos, conformados por los seguidores de Terra, y los nacionalistas, liderados por Luis Alberto de Herrera, se solidarizan con la España nacionalista mientras la oposición, integrada por los colorados batllistas, los nacionalistas independientes, los socialistas y los comunistas, toman posición por la España republicana. Por su parte, el partido de orientación católica (Unión Cívica), opuesto al golpe de Estado de Terra y marcado por el pensamiento de Maritain, se opone al franquismo porque rechaza el origen de su accionar (Zubillaga, 2008).

En 1938, finaliza la dictadura de Gabriel Terra, y la salida de un régimen opresor aunado al rechazo hacia el franquismo fortalece los lazos entre la izquierda y el sector avanzado del oficialismo, heredero del batllismo, desde el socialismo liberal hasta los grupos prosoviéticos. Esto deriva en un apoyo incondicional al exilio republicano de parte de los círculos de intelectuales y trabajadores, quienes atentos a lo que sucedía en España desde sus comités apoyan las formas de lucha y organización del país, que profundiza su democratismo liberal y favorece, en el correr del tiempo, la fusión de las izquierdas (Rocca y González Briz, 2007).

La recuperación democrática en nuestro país se logra a través de un nuevo golpe de Estado de Alfredo Baldomir, en febrero de 1942, que finaliza con una convocatoria a elecciones. Por lo tanto, cuando la guerra civil española finaliza Uruguay atraviesa por un período de fragilidad institucional que se revierte en las elecciones de 1942, donde la ciudadanía elige una fórmula que consolida la democracia y dispersa cualquier sospecha de fascismo. Si bien el gobierno saliente llega al poder en forma transparente, las elecciones que

lo consagran son controvertidas y algunos sectores de los partidos blanco y colorado no se pronuncian. Únicamente en las votaciones de 1942 se regresa a la normalidad democrática (Nahum, 2013).

Los vínculos diplomáticos entre Uruguay y España son difíciles en esos períodos históricos y están atentos a los derroteros de la política local. En setiembre de 1936, el gobierno uruguayo corta las relaciones diplomáticas con la República Española aduciendo que ese gobierno no posee «los medios necesarios para impedir las más elementales violaciones del Derecho Internacional y aún de la misma moral universal que exigen el respeto de la vida humana de la que nadie puede ser privado arbitrariamente» (Zubillaga, 2008:12). El suceso específico que motiva el quiebre diplomático es el ataque realizado por un grupo de milicianos contra la Villa de San Pablo, en Madrid, propiedad de la Asociación Civil del Uruguay, que se encuentra bajo la tutela del Consulado General uruguayo, y el asesinato de las hermanas Dolores y Consuelo Aguiar, familiares del vicecónsul uruguayo (Zubillaga, 2008). En diciembre de 1937 se reconoce al gobierno de Burgos con el intercambio de agentes diplomáticos, y al finalizar la guerra civil se realiza el reconocimiento «de derecho» del régimen.

El sector político que triunfa en las elecciones presidenciales de nuestro país en 1942 está a favor de la causa republicana y esta postura deriva en el apoyo al bloqueo internacional del régimen franquista, pero no así en la inmediata interrupción diplomática. Cuando en 1945 la Asamblea de las Naciones Unidas condena al gobierno de Franco y sugiere el retiro de embajadores de España, la embajada uruguayo se encuentra vacante por el deceso del ministro Virgilio Sampognaro, motivo por el que el nuevo cargo no se adjudica hasta 1952, año en que se reanudan las relaciones diplomáticas entre ambos países. Sin embargo, Uruguay ratifica su condena al régimen franquista cuando vota en contra de la admisión de España en la ONU hasta 1955 (Zubillaga, 2008).

1.3 El exilio republicano español pos guerra civil española en los años 40

Cuando finaliza la guerra civil española miles de republicanos abandonan su país y emigran a diversos destinos. En el caso del continente americano los puntos geográficos de acogida masiva son Cuba, Argentina, México y Uruguay. La inmigración en América Latina cuenta en sus filas con un gran número de artistas, intelectuales, escritores, periodistas y editores, que escogen México, en primer lugar, para establecer su hogar por el tratamiento preferencial de su gobierno, que ofrecía muchas oportunidades de trabajo en dicho rubro. En segundo lugar se ubican Puerto Rico y Argentina, que también brindaron plazas en sus universidades o en su mercado cultural a muchos de ellos (Axitos, 1999). Si bien Uruguay cuenta con buenas condiciones para albergar refugiados debido a la estabilidad política, la tolerancia ideológica y el nivel económico y social mucho más confortable que en otros países hispanos, además de las facilidades que se le otorgaba a los expatriados para adquirir la ciudadanía legal y los derechos cívicos y políticos que les permiten ser electores y elegidos en un sistema democrático hasta entonces único e indiscutido en el continente, no es un polo de atracción para artistas y escritores porque no puede brindar muchas oportunidades laborales de índole intelectual remunerada ni de publicación a gran escala (González Briz, 2009).

También las frías pero elocuentes estadísticas confirman esa imagen alentadora del Montevideo de la mitad del siglo: los índices más altos de alfabetización en América Latina; escuela y universidades laicas y gratuitas; uno de los primeros lugares en consumo de periódicos, etcétera. Si es verdad que el ambiente intelectual era vivaz y acogedor, y que eran numerosas y de buen nivel las revistas de aquel período (notoriamente una de las primeras fuentes de ganancias de los escritores exiliados), también es verdad que en concreto Uruguay no ofrecía muchas oportunidades para que los intelectuales desterrados pudiesen sobrevivir con los recursos derivados de su oficio de escritor. No hubo un presidente Cárdenas ni un Pablo Neruda o un Salvador Allende que organizaran el rescate, el viaje y las primeras formas de acogida para miles de españoles, aunque los gobiernos colorados uruguayos se demostraran bien dispuestos hacia los republicanos exiliados. A Uruguay los expatriados llegaron de a poquito, individualmente, por casualidad o por lazos de amistad (Grillo, 2002: 95-96 en Cagnasso y Martínez, 2014: 34).

Cabe agregar que su llegada a nuestro país se manifiesta de diversas formas: en breves visitas, de manera habitual, con radicación prolongada o definitiva. Esta incertidumbre

económica redonda en una producción crítica e investigativa menos amplia que en aquellos países donde se concentran las personalidades más influyentes del exilio español, lo que no impide la existencia de una literatura del desarraigo. Durante el período franquista América Latina goza de una extensa producción literaria española como en la propia península ibérica. Prestigiada por sus destacados representantes del período como Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Pedro Salinas, Francisco Ayala y Rafael Alberti, entre otros, y promocionada por su postura política, esta literatura es más difundida y reconocida a nivel mundial que la originada en la madre patria en esos años (González Briz, 2009). Al respecto, Aznar Soler (1999) señala que la literatura producida por los exiliados republicanos durante la década del 40 está por encima, a nivel estético, de la publicada en la España franquista, y agrega que como México y Buenos Aires son durante ese período «las capitales editoriales de la literatura española, esa obra impresa de nuestro exilio cultural fue, por su magnitud e importancia, inventariada muy pronto [...] o descrita en síntesis panorámicas» (Aznar Soler, 1999: 3-5).

En Uruguay las personalidades más destacadas del exilio español, en cuanto proyección histórica y relevancia de sus obras, son José Bergamín y Margarita Xirgu. Sin embargo, cabe destacar también a Rafael Alberti, que si bien radica en Buenos Aires, establece vínculos importantes con el medio cultural uruguayo, a través de relaciones con artistas e intelectuales por medio de correspondencias cruzadas, publicaciones en libros y revistas, visitas a Uruguay y su residencia de veraneo en Punta del Este hasta 1962, año en que el escritor se radica en Roma (González Briz, 2009). Se puede señalar, a grosso modo, que en los expatriados españoles la vivencia de la guerra civil marca una impronta en sus vidas y en sus literaturas como un tema recurrente. Conforme pasa el tiempo, continuar hablando de su país y de la causa republicana se convierte en un *leit motiv* para seguir adelante. En los casos de Margarita Xirgu y José Bergamín sus actividades culturales están direccionadas hacia la difusión de la cultura española y «su inserción e importante reconocimiento parte del supuesto de que encarnaron el talento de la resistencia republicana en el exilio que en Uruguay gozaba de amplísima simpatía» (González Briz, 2009: 26-27). Los exiliados políticos también llevan adelante publicaciones que funcionan como órganos de activismo político que alientan el pro-republicanismo aquí, algunas de ellas pertenecientes a la propia colectividad, como *España Democrática*, *España Republicana* y *España Moderna*, y también en órganos dirigidos por uruguayos defensores de esa perspectiva ideológica, como el boletín de *AIAPE* (Asociación

de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) y el *Boletín Antinazi* (González Briz, 2009).

1.4 La guerra civil española y su repercusión en nuestro país (1936-1950)

Antes de que se desate la guerra civil española ya se respira en Uruguay un clima de simpatía pro-republicana, donde varias agrupaciones de esta tendencia política tienen asidero en Montevideo gracias al impulso de los propios españoles y al apoyo de los uruguayos. Entre ellas se encontraban la pionera Asociación Republicana y el Círculo Republicano Español, en 1934, que más tarde se disolvería y nacería como el Centro Republicano. En 1936, durante la guerra civil, surgió la Casa de España, que abarca al Partido Comunista Español y a aquellos que comulgan con él. Luego de la guerra se abrió el Centro Republicano (1941), de base socialista, y los medios de prensa escrita que se hacen eco de la problemática de la guerra y del destierro político hispanos: *España Democrática* (1936-1956), *República Española* (1940) (semanario de Casa de España) y *Lealtad* (1942-1961) (diario del Centro Republicano) (Cagnasso y Martínez, 2014).

El conflicto bélico español genera una actividad proselitista encabezada por reconocidas personalidades de la cultura, la ciencia y las organizaciones gremiales, que además es apoyada por un gran sector de la población. En julio de 1936 se crea en Montevideo, paralelamente al golpe de Estado en el mismo mes en España, durante la dictadura de Gabriel Terra el Comité pro Frente Popular de la Zona Sur y en agosto siguiente el Comité Nacional pro Defensa de la República Democrática Española, que recibe el apoyo de sesenta y dos organizaciones políticas y sociales, y tiene la responsabilidad de unir los esfuerzos materiales e intelectuales hacia la España republicana en peligro. También se fundan la Comisión de Damas pro ayuda al pueblo Español y el Comité pro-casa para niños de España leal, que colabora económicamente con la casa de la Democracia Uruguaya en Torrente-Valencia, albergue de

niños en estado de indefensión a causa de la guerra. Al finalizar el año 1936 el movimiento sindical, con la impronta en sus filas de los militantes españoles emigrados, funda a través de su Central General de Trabajadores Uruguayos (CGTU) y de la Unión Sindical Uruguaya (USU) el Comité Central Sindical de Ayuda a España Democrática y el Comité Sindical pro ayuda al Proletariado Español (Cagnasso y Martínez, 2014). A estas sucesivas fundaciones de organizaciones en favor de la República española se suma el numeroso contingente de compatriotas que van a combatir como voluntarios durante la guerra civil. Según el escritor Octavio Paz, España se convierte «en el lugar de la prueba» de una batalla más amplia contra el fascismo en ascenso, que explotaría en la Segunda Guerra Mundial, y este hecho explica que «la hispanofilia de posguerra en la cultura uruguaya fuera un fenómeno que excedió la presencia concreta de exiliados políticos» (González Briz, 2009: 208). Si bien hay un apoyo masivo al bando republicano durante la guerra y la posguerra, también existen simpatizantes activos del bando nacionalista español. Fue el caso de Ángel Aller, activo militante en esta línea, y de José María del Rey, que publica el libro *Ensayos*, editado por el Instituto de Cultura Hispánica, órgano cultural creado por el franquismo para las relaciones culturales entre España y América (González Briz, 2009).

Finalizada la guerra civil, la resistencia al franquismo, o su poco apoyo en los círculos intelectuales uruguayos, no cedió. En los años 40 fue muy activa y se manifiesta a través de la denuncia, la organización de actividades en apoyo a las víctimas de la guerra y el envío de ayuda económica. Este activismo pro republicano, sostenido temporalmente con inusitada intensidad, toma otros caminos a partir de la década del 50, distante de la lucha o la reivindicación más directa a partir de la prolongada dictadura española. También a nivel internacional este período estará marcado por el fin de la posguerra y de la política de contención, así como por la guerra de Corea, que van pautando otro escenario en el panorama local en lo relativo a la visión de España.

La diferencia da cuenta de la situación y del momento histórico, cuando «el tema de España» seguía siendo una preocupación relevante para los exiliados españoles en Uruguay, pero, a la vez, se había procesado un acomodo al país de recepción y una necesaria integración al igual que un decaimiento de las esperanzas de retorno (González Briz, 2009: 210).

Capítulo 2. La *Numancia* de 1943

1. Memoria y exilio en la *Numancia* de 1943

En 1943, ya exiliado y acabado el conflicto bélico en su país, Alberti escribe durante su estancia en Buenos Aires una nueva versión de la *Numancia* para ser representada en Uruguay, país fuertemente democrático, salido recientemente de un período dictatorial, hogar de miles de inmigrantes españoles y donde la mayor parte del espectro político había expresado empatía con la causa republicana. La guerra civil, así como el ascenso de Franco en el marco de la lucha antifascista, concita la atención de nuestro país tanto en la ciudadanía como en el alto porcentaje de inmigrantes españoles que residen aquí. Este hecho provoca una proliferación de publicaciones de artículos, obras, antologías, programas radiales y prensa pro República referentes a la temática española entre 1936 y 1944. En el caso de la poesía, esta se caracteriza en la década del 30 por imitar a los poetas españoles, en especial a García Lorca, y dedicar en general romances a la guerra civil y al drama de España (Rocca y González Briz, 2007). Según González Briz, «En ese contexto no es raro que sea en Montevideo donde se produce el estreno de la *Numancia* de Alberti en la versión del exilio» (González Briz, 2007: s/p). Al respecto, Alberti afirmó en el Prólogo de su texto dramático: «Obra predestinada *Numancia*, tenía que aparecer en América, en el Uruguay, no encontrando más digno intérprete el histórico sacrificio de aquel pueblo que la ilustre Margarita Xirgu, símbolo de la más pura tradición de nuestro teatro» (Alberti, 1943: 13).

Las condiciones sociales y culturales de un país que recepciona una obra son determinantes porque una representación se significa dentro del sistema en el que se configura. La recepción la incorpora dentro de la discusión local y la obra cambia cuando se integra en un diálogo que la precede pero al que aporta una nueva voz. La nueva versión de *El cerco de Numancia* parece funcional al contexto político-social uruguayo porque el país sale de una dictadura de cinco años y de un gobierno de facto y es uno de los destinos escogidos por los exiliados españoles en América Latina. No obstante, en el Prólogo de su obra Alberti

afirma que esta versión es la misma que presencia Madrid en el Teatro de Arte y Propaganda en 1937:

Música, canciones, escenario, movimiento, etc., forman parte, de acuerdo con las personas que dirigieron la obra en Madrid, de esta versión, llamada por algo «modernizada», que para los fines propagandísticos ya expresados hice en uno de los momentos más graves de la historia de mi patria (Alberti, 1943: 15).

Sin embargo, tal aseveración no es verdadera, y esto supuso conjeturar que el escritor no disponía de un ejemplar de su anterior obra (Baras Escolá, 2014), o que para los fines propagandísticos le convenía presentarla igual a la representación española (Jiménez León, 2000). Una tercera posibilidad sería tomar tal afirmación como una forma de borrar de la memoria colectiva dicha adaptación, pues en aquella el autor pronosticaba un final victorioso para la República, hecho que no se materializó. De esta manera, se produciría en el discurso histórico de Alberti una amnesia voluntaria, deviniendo la *Numancia* de 1943 en una contramemoria¹⁵ de la de 1937. Lo cierto es que la edición argentina de 1943 no reproduce el texto que se representó en Madrid, y ambas versiones son distintas porque las complejas situaciones históricas en que son concebidas determinan su creación y características. Alberti es un actor social y político que reestructura un relato del pasado en función de sus proyectos y expectativas políticas hacia el futuro en distintas coyunturas, lo cual resulta en revisiones, cambios en las narrativas y nuevos conflictos. Mientras la versión de 1937 está determinada por el conflicto bélico español, la arenga en pos de la defensa de la República y la emulación revanchista de Numancia, la de 1943 está marcada por el exilio del escritor, la distancia emocional, la derrota de la causa y un único triunfo posible proveniente de una derrota digna y valerosa como la de los numantinos.

Pérez Magallón (2015) afirma que «El libro como monumento es la materialización de la memoria o de un aspecto de esta» (18) y la reescritura de *El cerco de Numancia* funciona como un vehículo de esta, operación que le da sentido al pasado. Este sentido es activo y es proporcionado por agentes sociales que se posicionan en escenarios de confrontación y lucha ante otras interpretaciones, o contra olvidos y silencios, cuya intención es «establecer /

¹⁵ Término acuñado por Michel Foucault.

convencer / transmitir una narrativa que pueda llegar a ser aceptada» (Jelin, 2001:41). Para lograr este fin Alberti escribe en el Prólogo de su obra: «Numancia, símbolo de la libertad, en el teatro» (11), donde recuerda las representaciones de la pieza cervantina desde su estreno en 1584, sin mayor éxito, pasando por su revalorización dos siglos más tarde por los románticos alemanes (Schopenhauer, Goethe, Shelley, Schlegel), y que alcanza su «verdadera honra» (12) en dos momentos críticos de la historia de España: el sitio de Zaragoza, en 1809, y el cerco de Madrid, en 1937.

Si bien la capacidad de recordar y olvidar es singular, ocurre en individuos insertos en grupos, instituciones y culturas (Jelin, 2001), la apropiación del sentido de lo ocurrido y la interpretación personal de la obra cervantina por parte del autor se vinculan con sus vivencias personales directas en cada momento histórico. El acto de rememorar presupone una experiencia pasada que se activa en el presente por un deseo o un sufrimiento, y es así que mientras en 1937 el enfrentamiento fratricida activa la memoria y origina la *Numancia* de «circunstancias», en 1943 el desarraigo motiva la *Numancia* del «exilio».

Los períodos de amenazas externas a un grupo, en general, también suponen reinterpretar la memoria y cuestionar la identidad. La referencia a un pasado común posibilita construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno mismo y en el grupo (Jelin, 2001), y Alberti lo deja de manifiesto: «La fórmula del heroísmo de Numancia nos pertenece íntegra. Cuando nos sentimos los españoles acorralados por la desgracia, volvemos hacia ella nuestros ojos» (Alberti, 1947: 5), reivindicando un coraje que solo le pertenece a los republicanos. Como estrategia para crear el sentimiento de comunidad político-ideológica, elabora una versión determinada sobre el pasado para que los republicanos puedan y deban sentirse identificados con un modelo de patriotismo; en consecuencia, los elementos que no son funcionales con el proyecto que pretende ejecutar son excluidos, ocultos o modificados en su adaptación literaria. La *Numancia* tiene como fin configurar una conciencia política y exhortar una memoria colectiva en un determinado grupo social, y por este motivo el suceso numantino es manipulado en favor de un sector político para ser visualizado, convertido en imagen repetible, admirable y recordable para desempeñar su función en la articulación del discurso nacionalista encarnado en las izquierdas españolas. De esta manera, el texto convertido en monumento se erige en representación de una colectividad, la republicana, y

desempeña un papel significativo en el vínculo con el proceso de construcción de concreciones de la memoria y, por lo tanto, de signos identitarios relacionados con la articulación de un discurso de carácter nacionalista: los numantinos / españoles / republicanos son altivos y valientes, intentando describir e imponer un modo de ser nacional (el genio, el carácter). Estos parámetros que implican destacar algunos rasgos de identificación grupal con unos (numantinos / republicanos) y de diferenciación con otros (franquistas / fascistas) para definir los límites de la identidad, se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias. Así, Alberti encarna a un agente social que materializa el sentido del pasado heroico de sus congéneres por medio de un vehículo de la memoria que es su adaptación, a través de la cual intenta transmitir, y aun imponer, su sentido del pasado.

A pesar de las diferencias en ambos textos y del derrotismo de la pieza cervantina, Alberti rescata en su versión el valor que supone la defensa de la libertad por sobre la propia vida. Las memorias tienen como función principal posibilitar la conservación de un mínimo de coherencia y continuidad necesarias para el mantenimiento del sentimiento de identidad (Jelin, 2001), y la *Numancia* de 1943 cumple con esta premisa: recupera el simbolismo numantino en función de los derrotados republicanos en el exilio para refundar una identidad histórica.

Cualquier relato del pasado implica una selección y un primer tipo de olvido necesario para la conservación y funcionamiento del individuo, de los grupos y las comunidades. Existen dos tipos de olvido: algunos son involuntarios y otros son producto de una voluntad de amnesia y silencio por parte de ciertos actores que construyen estrategias para ocultar o eliminar pruebas y rastros, obstruyendo así la recuperación de memorias en el futuro (Jelin, 2001). En el caso de Alberti, el autor selecciona de la tragedia cervantina qué preservar, qué olvidar y qué incorporar a su obra del exilio, además de que silencia su versión numantina de 1937 en el marco del estreno de su nueva adaptación.

Las comparaciones entre las dos versiones son inevitables, obteniendo más elogios la de 1943, pues es más fiel al texto de Cervantes. Los críticos coinciden en señalar que la segunda *Numancia* albertiana carece de urgencias propagandísticas, es más ágil porque elimina lo que

no contribuye con la acción guerrera, suprime lo sobrenatural¹⁶ y no expresa una ideología coincidente con la oficial. Según Baras Escolá (2014) surge una obra más objetiva donde se imponen la función estética y un mensaje pacifista y esperanzador: «A un nuevo receptor corresponde la generalización y universalización del mundo numantino, para incluir la España exiliada y todas las Españas» (256). Jiménez León (2000) señala que lo más interesante de esta nueva versión es que «Alberti ha realizado un proceso de depuración logrando en 1943 una mayor perfección dramática» (1193). Para Hermenegildo (2000) supone un «emisor más reposado, no identificado con el receptor, y un receptor menos implicado emocionalmente en la acción referencial» (159). Con respecto a las dos versiones afirma que «las dos dramatizan la muerte de Numancia, de dos Numancias concebidas y percibidas a imagen de la España cercada por Franco, de la España exiliada, de todas las Españas desde dentro o desde fuera» (Hermenegildo, 2000: 8), manifestando el paralelismo existente en el mensaje alentador que Alberti busca transmitir a los españoles en distintos contextos de resistencia, así como en aquellos pueblos que viven situaciones de opresión y desarraigo, como su país, en su segunda pieza dramática.

2. La reescritura de la *Numancia* de Rafael Alberti en 1943

La *Numancia* de Rafael Alberti es un hipertexto¹⁷ que presenta una reescritura homodiegética o literal¹⁸ porque no transforma el universo diegético original, es decir, el creado por Miguel de Cervantes. La historia, al igual que *El cerco de Numancia*, transcurre en el mismo universo espacio-temporal: la ciudad numantina en el siglo III a.C. Tampoco se

¹⁶ La versión de 1937 también suprime en gran parte los elementos sobrenaturales.

¹⁷ La definición de hipertextualidad de Gerard Genette se encuentra en el Capítulo 3 (La reescritura de la *Numancia* de Rafael Alberti en 1937, p. 35).

¹⁸ Pardo García (2010) realiza una distinción entre escritura «homodiegética» o «literal» (no transforma el universo diegético original, sino que lo expande o complementa) y escritura «heterodiegética» o «desplazada» (transforma el universo diegético, cuya forma más expandida es la «aproximación», pero sin olvidarse de la transmotivación y la transvaloración).

producen cambios pragmáticos (en la acción, en la historia), pues el texto albertiano representa la misma acción: el enfrentamiento entre romanos y numantinos por la posesión de la ciudad celtíbera. En consecuencia, no se produce una transmotivación (modificaciones en las causas de la acción): su motor es la defensa de la libertad y la resistencia frente al opresor extranjero.

Esta versión de la tragedia cervantina supone una transposición, porque cuenta la misma historia, pero de una forma nueva, introduciendo una serie de transformaciones a nivel formal, que repercutirán en el plano semántico.

Modificación formal

En un primer nivel, el formal¹⁹, el hipertexto presenta cambios en la extensión (translongación) (Genette, 1989). La tragedia cervantina, dividida en cuatro jornadas con un total de 2448 versos, se convierte en la versión de Alberti en una obra repartida en tres jornadas constituidas por 1573 versos, como resultado de supresiones y transformaciones que abarcan escenas, diálogos y personajes. El autor agrega 93 versos nuevos en la Jornada Primera, 20 en la Jornada Segunda y 20 en la Jornada Tercera. Modifica 44 acotaciones y omite 16; no obstante, es en las 56 acotaciones nuevas, absolutamente distintas de las cervantinas, donde se refleja una renovación más profunda que en su antecesora de 1937: suman 29, 18 y 9 en cada Jornada respectivamente (Baras Escolá, 2014). Algunas se destacan por su extensión, otras por matizar gestos, movimientos y formas de expresión de los personajes, y en varias de ellas se intercalan música y cantos o se explicita la escenografía.

Uno de los pasajes más importantes del texto cervantino —las escenas referentes al sacrificio y el cuerpo amortajado (necromancia observada por Marandro y Leoncio) y la conjuración de Marquino— desaparecen en Alberti. Se pierde un total de 327 versos, lo que provoca la reorganización del texto en tres actos, quedando unidas parte de la Jornada Segunda con la Tercera. Esta supresión implica una alteración del sentido inicial de la obra,

¹⁹ La transformación o transposición supone introducir modificaciones de índole formal y/o temática en un texto. La modificación formal abarca: la forma externa, el estilo, la extensión y el modo (Genette, 1989).

porque en la predicción de la muerte inmediata de Numancia Cervantes incluye el triunfo de la pervivencia de la fama numantina en los futuros logros españoles. El sacerdote 2º afirma:

Si acaso, no soy mal adivino,
Nunca con bien saldremos de esta empresa
¡Ay, desdichado pueblo numantino! (vv. 791-793)²⁰

El muerto resucitado por Marquino también expresa malos augurios:

a que acabe, Marquino de informarte
del lamentable fin, del mal nefando
que de Numancia puedo asegurarte (vv. 1067-1069)

Cervantes ubica la visión mágica en un convencional tiempo futuro observado desde su propio presente. De esta manera, el emisor y el receptor aceptan el código en que se transmite el mensaje, ya que su experiencia les posibilita comprobar la ejecución de las profecías que cantan las futuras glorias españolas basadas en el suceso heroico de Numancia. Para Alberti, estas profecías gloriosas no justifican la predicción del trágico final de la ciudad, razón por la cual suprime la escena del conjuro, porque su conservación hubiera agregado connotaciones opuestas a los intereses del mensaje del autor. La anulación de este pasaje cargado de magia, religión y simbología es acompañado por la eliminación de la mayoría de las alusiones históricas referentes a la mitología grecolatina: Júpiter, Plutón, Venus, Ceres, las tres parcas, la fortuna, los agüeros, los augurios y las estrellas. Solo conserva mínimamente los hados y los cielos, dato significativo, porque en el texto de Cervantes el destino ocupa un lugar relevante. Las referencias a un destino preestablecido parecen quitarle relevancia a la decisión final del pueblo numantino.

Empero agora, que ha querido el hado
reducir nuestra nave a tan buen puerto,
las velas de la guerra recogemos
y a cualquier partido nos ponemos (vv. 252-255)

²⁰ Todas las citas de la *Numancia* de Miguel de Cervantes corresponden a la edición de Madroñal Durán (2014).

En la adaptación de Alberti estas supresiones pueden obedecer a diversas razones: la lejanía de la temática mitológica para el espectador actual, la distracción en la atención sobre el profundo caso humano que se planteaba, la agilización del texto, la incompatibilidad con el espíritu librepensador y enemigo de supersticiones de un comunista como era el autor.

Respecto a las alusiones históricas, Alberti evita la incidencia histórica cervantina en varios pasajes sustituyéndola por la contemporánea. Sucede, por ejemplo, con el discurso de los embajadores numantinos cuando expresan el pensar de Numancia ante Escipión sobre la sumisión a Roma.

Dice que nunca de la ley y fueros
del Senado romano se apartara,
si el insufrible mando y desafueros
de un cónsul y otro no le fatigara (vv. 241-244)

Se trata de un pasaje que no se justifica emocionalmente, porque es incompatible con el mensaje libertario que intenta transmitir Alberti. Otro caso es el discurso del río Duero, al finalizar la Jornada Primera, donde el autor suprime los elementos históricos que anuncia el personaje al tratar del futuro de España: profetiza el sometimiento de los romanos por Atila, la llegada de los godos, del duque de Alba, el advenimiento al trono de Felipe II, la unificación de Portugal y España, entre otros sucesos. Mientras en la versión de 1937 el río Duero visualiza el futuro hecho realidad en la guerra civil española y habla de «los cuatro generales» (40), en la de 1943 Alberti no busca referencias demasiado explícitas sino mayores generalidades: «los cuatro generales» (40) son sustituidos por «los mismos españoles» (53)²¹ manifestándose un cambio de actitud al utilizar un tono más indirecto. Lo mismo sucede en el pasaje donde el río Duero le expresa a España: «Serás un son de pesadas cadenas / cárcel, castillo, funeral de penas» (53).

Se puede decir que las alusiones históricas, las referencias a la mitología grecolatina y el pasaje vinculado con el mundo de ultratumba son tres elementos importantes en el texto

²¹ La *Numancia* de Rafael Alberti se cita por la edición de 1943, cuyos versos no están numerados. Se indicará en el texto la página correspondiente.

cervantino, porque encuadran, justifican y señalan la presencia del referente y la percepción del mensaje por el receptor. En palabras de Hermenegildo (1979), «se trata de una serie de señaladores, íconos o símbolos con los que el autor ha codificado el mensaje que está intentando transmitir al espectador» (157). Pero, cuando el receptor / espectador varía, esta serie también lo hace, por lo menos, en sus dimensiones más condicionadas por la contingencia espacio-temporal, fenómeno que sucede en la adaptación albertiana.

Otra variante que realiza el autor refiere a las extensas tiradas de versos pronunciadas por ciertos personajes. Los largos parlamentos que expresan las Madre I y Madre II en Cervantes son repartidos entre cuatro de ellas, y elimina algunos versos resultando parlamentos de menor extensión. Lo mismo sucede con el río Duero: sus palabras son repartidas entre él y sus afluentes Orvión, Minuesa y Tera, recurso que también se aplica en algunos numantinos y en el largo parlamento del Hambre, que queda fraccionado entre la Guerra y la Enfermedad, y se eliminan algunos personajes secundarios como Gayo Mario, Marquino, Milbio, Ermilio, Limpio, entre otros.

Alberti agrega una escena en su versión, que corresponde al inicio en forma de prólogo y antecede la tragedia, contrastando con el comienzo abrupto de Escipión en la obra cervantina.

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 (vv. 1- 4)

Interpretada por Lisístrata y Cleónice, las heroínas aristofanescas, su humor aligera y hace más comprensible la llegada de Escipión al campamento romano. En su obra *Lisístrata*, Aristófanes plantea la huelga sexual de las mujeres en protesta contra la guerra. En *Numancia*, Alberti parodia la escena del juramento de la comedia donde ambos personajes discuten la forma de obligar a sus esposos a abandonar la contienda bélica. Lisístrata logra que Cleónice jure que no tendrá intimidad con su esposo mientras este siga combatiendo. Según Hermenegildo (1979), «Cuando se trata de discutir la función emotiva del signo dramático, es

necesario comprobar la distancia espacial y temporal que media entre el referente y el emisor. Si la distancia aumenta, la posibilidad de una relajación de la carga emotiva crece» (157).

Esta premisa se cumple en esta versión, porque Alberti plasma una actitud pacifista inexistente en su antecesora de 1937, ya que los años de la guerra se alejan y el autor sustituye elementos determinantes del Prólogo. Si en su anterior adaptación el Prólogo estaba interpretado por Macus y Bucus, dos personajes del teatro cómico latino, donde plasmaba la corrupción del ejército romano a través del diálogo desopilante entre ellos, en el de 1943 Macus y Bucus aparecen disfrazados de Lisístrata y Cleónice, y el mensaje de agresión al ejército romano es sustituido por uno que predica la paz.

Dentro de las transformaciones formales, el texto albertiano también presenta modificaciones en la forma externa referentes a la versificación. La forma métrica utilizada por Cervantes —octavas reales— es sustituida, en algunos casos, por quintetos y sextetos intercalados en estrofas completas y algunos tercetos encadenados quedan resueltos en formas métricas desconocidas para quitarle monotonía a los versos cervantinos (Baras Escolá, 2014). En la escena donde la figura simbólica de España pide ayuda al río Duero y este pronostica el sometimiento a los romanos, el saqueo de Roma y el trono de Felipe II, Alberti sustituye las octavas reales cervantinas por una propia, alusiva a los tiempos presentes españoles. Junto a ello se observa una transestilización (transformación en el estilo), pues el autor no intenta imitar el estilo de escritura de su predecesor; por el contrario, moderniza el léxico y agiliza el ritmo, presentando un carácter más directo y coloquial que su hipotexto.

Modificación temática

En la *Numancia* de 1943 suceden cambios diegéticos referentes al valor que se atribuye a una acción y al personaje que la protagoniza, mejorándolo o degradándolo, correspondiendo a un tipo de transformación que Genette (1989) denomina transvaloración.

En *El cerco de Numancia* la figura del general Cipión es enaltecida a través de ciertos adjetivos calificativos. Cuando Cervantes llama al general «buen señor» (v. 224) en boca del numantino I, la versión de 1943 la respeta, al igual que cuando Gayo lo llama «ínclito

general» (v. 234), o se hace referencia a «tu real grandeza» (v. 231), algo que no se encuentra en la versión de 1937, que se limita a tratarle únicamente de «señor» (32). Estas modificaciones en el tratamiento obedecen a la variación en las relaciones mensaje-emisor y mensaje-receptor debido a la distancia espacio-temporal del conflicto bélico, que hacen que Alberti en 1943 vuelva a utilizar la forma del hipotexto. Sin embargo, en algunos pasajes cervantinos donde se explicita el sometimiento al general romano, esta adaptación, al igual que la primera, modifica el signo, porque resulta inadmisibles para un receptor comprometido con su propia libertad tal concesión frente al enemigo de la causa republicana. Mientras en Cervantes los embajadores de Numancia le dicen a Cipión «si por señor y amigo te tenemos» (v. 263), en la versión de 1937 expresan «si al final por amigo te tenemos» (33), en la de 1943 la concesión es grande, pues le dicen «si por leal amigo te tenemos» (44). Situación parecida sucede con la respuesta de estos embajadores en otro pasaje. En Cervantes se dice «de aquel que, siéndote enemigo / quiere serte vasallo y fiel amigo» (vv. 287-288), en la adaptación albertiana se modifica tal parlamento de manera que la noción de vasallaje desaparece: «de aquel que, siéndote enemigo / quiere tenerte solo por amigo» (34). Otro tanto sucede con el valor que se atribuye al ejército romano. En la Jornada Segunda, cuando Corabino se refiere al ejército enemigo como «bravo ejército romano» (v. 562), el texto de 1943 respeta el original «bravo ejército» (58) conservando la connotación admirativa de la bravura atribuida a los romanos por Cervantes y que había perdido en 1937 por «los fuertes ejércitos romanos» (49).

En el texto cervantino se presenta a Cipión como un general preocupado por limpiar el campamento romano de todo aquello que va en contra de la pureza de la vida militar. Dice al respecto:

Que olvidado de gloria y de trofeo
yace embebido en la lascivia ardiente.
Esto sólo pretendo, esto sólo deseo
volver a nuevo trato a nuestra gente (vv. 18-21)

En su discurso a la soldadesca enumera los objetos que deben desaparecer de las tiendas: vino, juego y prostitutas. En Alberti no se manifiesta esta actitud positiva, sino que se busca denigrarlos, y así los elementos relativamente descriptivos de Cervantes se convierten en su

adaptación en signos icónicos de connotación negativa. El receptor puede percibir la corrupción del ejército romano desde el inicio de la obra, en el Prólogo, donde se explicita el deseo de exponerlo y ridiculizarlo: «Mientras la música continúa, van entrando, tambaleantes algunos, los soldados romanos y las meretrices, que irán colocándose por el campamento» (25).

La de 1943 no contiene transformaciones de tipo diegéticas referentes al universo espacio-temporal. Como se señaló en el comienzo, el hipertexto no realiza un cambio geográfico y de tiempo, porque también transcurre en el año 133 a.C., en la península ibérica, en la ciudad numantina.

No se producen cambios pragmáticos, es decir, en la acción, en la historia, porque también cuenta el enfrentamiento entre romanos y numantinos por la ciudad celtíbera. Tampoco se manifiestan cambios en las causas de la acción, ya que en ambos textos se exalta la defensa de la libertad y la resistencia ante el opresor extranjero. La obra de Alberti supone una transposición, porque trata de contar la misma historia, pero de forma nueva, introduciendo una serie de transformaciones a nivel formal.

A nivel semántico, es decir, alteraciones en el sentido o significado de la historia, se producen cambios en la función o efecto del texto en un nuevo contexto. Alberti modifica el final de la tragedia cervantina, pues su versión posee unos versos en los que la Fama recupera el aire profético que el hipotexto había perdido en su antecesora de 1937. De los treinta y dos versos que declama la Fama en Cervantes, Alberti solo toma siete versos, que reproduce literalmente, que hablan de la memoria que perdurará de la fama numantina en el devenir de los tiempos.

Indicio ha dado esta no vista hazaña
del valor que en los siglos venideros
tendrán los hijos de esta fuerte España
hijos de tales padres herederos.
No de la muerte la feroz guadaña,
ni los cursos de tiempos tan ligeros
borrarán de Numancia la memoria. (116)

Sin embargo, en esta versión es el personaje de España quien cierra la tragedia y lo hace con un solo verso: «Y aquí se cierre el libro de su historia» (116), seguido de una didascalia muy significativa: «Música y sonos heroicos finales, mientras ESPAÑA cierra el libro de la Historia y se hace el oscuro» (116). El mensaje es claro: el franquismo se ha impuesto en España y la oscuridad durará casi cuatro décadas.

A pesar de los cambios operados en el texto cervantino, la versión numantina de 1943 conserva el mensaje fundamental de su hipotexto: la defensa de la libertad aun a costa de la propia vida. Alberti pone de relieve la capacidad de actualización de la tragedia cervantina en el contexto de la dictadura franquista y de la segunda guerra mundial, razón por la que esta se resignifica, y es funcional en un nuevo contexto: emite un mensaje pacifista y esperanzador, «alentador de la colectividad española exiliada en aquella época y en todas las épocas» (Baras Escolá, 2014: 256).

La *Numancia* de 1943 es una sobreescritura (Pardo García, 2010), porque no revisa ni subvierte el texto cervantino, sino que afirma y legitima su posición en el canon y su sistema de valores, pero llevando a cabo una actualización. Por lo tanto, es una escritura que homenajea y reivindica, no expone los límites de su antecesora (Pardo García, 2010), y es conservadora en relación con su hipotexto en términos ideológicos, porque conserva el ideal de la lucha por la libertad y la muerte en procura de ella. La *Numancia* de Alberti afirma la actualidad del texto precedente, su validez transcultural para examinar otros conflictos (franquismo, nazismo, stalinismo) en otras coordenadas culturales y, por lo tanto, el universalismo del clásico. En consecuencia, se efectúa una transformación semántica afirmativa²² (Pardo García, 2010).

Algunas conclusiones

Los motivos que pueden motivar a un escritor a realizar la reescritura de una obra legada por la tradición literaria pueden ser de diversa índole. En el caso de la adaptación de *El cerco*

²² Dentro de las transformaciones semánticas afirmativas (cambios en el sentido o significado de la historia), Pardo García (2010) establece dos ejes: a) afirmativo (recuperación del hipotexto para mostrar su vigencia o completarlo); b) correctivo (recuperación del hipotexto para mostrar sus límites o sustituirlo).

de Numancia, de Miguel de Cervantes, que realiza Rafael Alberti, en 1943, las causas pueden atribuirse a razones de tipo literario y/o a consideraciones relativas al contexto social y político de su aparición / recepción que irradian algunas obras consideradas canónicas, definidas como «aquellas que sobreviven al transcurso del tiempo dispuestas a ser recuperadas de la memoria colectiva para transmitir nuevos mensajes a individuos diferentes» (Solá Perera, 2005: 4).

Cuando Cervantes escribe la tragedia sobre Numancia, a fines del siglo XVI, la historia de la pequeña ciudad celtíbera ya se había convertido en un mito nacional en España, y el autor la toma para exaltar los valores nacionales de su patria. Con el devenir del tiempo, en diferentes momentos conflictivos de la historia española, Numancia es considerada un ejemplo de heroísmo colectivo ante el invasor extranjero y adquiere la categoría de símbolo de resistencia y libertad.

En 1937, en el contexto de la guerra civil española, Alberti lo reapropia como un mito en función de «una España», la republicana, y escribe una adaptación de «circunstancias». En 1943, en medio del exilio rioplatense, nuevamente se adueña del mito numantino en función de los derrotados republicanos, para refundar una identidad histórica basada en el ideal de la derrota digna y valiente de los numantinos.

Las condiciones sociales y culturales del país de acogida de una obra son determinantes porque una representación adquiere sentido dentro del sistema en el que se configura; la recepción la introduce en el debate local y la pieza cambia cuando se integra en un diálogo que ya existía, pero al que aporta una nueva voz. La *Numancia* de 1943 parece funcional al contexto político uruguayo, pues el país había salido de la dictadura de Gabriel Terra y de un reciente gobierno de facto de Alfredo Baldomir, que habían hecho peligrar las libertades y las instituciones democráticas.

El exilio obligado por la persecución política del franquismo fue una circunstancia en la que Alberti recurrió a la tradición literaria de su país y la puso al servicio de la causa que defendía. Es así que el desarraigo fue la situación que activó la memoria y originó la elaboración de la *Numancia*, donde el autor tuvo como finalidad configurar una conciencia

política y exhortar la memoria colectiva en un sector de la sociedad española. El conflicto político-social desempeñó un papel significativo como mecanismo cultural para reforzar el sentido de pertenencia de una colectividad que sintió peligrar su integridad física y moral.

Los límites de la identidad se establecen por medio de algunos parámetros que determinan los rasgos de un grupo y sus diferencias con otros, y estos se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias. Alberti establece diferencias entre los nacionalistas y los republicanos, y un paralelismo entre estos últimos y los numantinos. El suceso numantino fue manipulado en favor de un colectivo para ser visualizado, convertido en imagen repetible, admirable, recordable para desempeñar su función en la articulación de un carácter nacionalista encarnado en las izquierdas españolas: los numantinos / españoles / republicanos son altivos y valerosos.

No hay posibilidad de construcciones nacionales sin la memoria y su manipulación, y como estrategia para crear el sentimiento de comunidad político-ideológica Alberti elaboró una versión determinada del pasado histórico para que los republicanos pudieran y debieran sentirse identificados con un modelo de patriota. En consecuencia, los elementos que no eran funcionales al proyecto que pretendía ejecutar fueron excluidos, ocultos o cambiados. La *Numancia* de 1943 es una versión bastante fidedigna del hipotexto cervantino porque conserva gran parte del contenido original e introduce algunos cambios, sobre todo, a nivel formal: supresión de versos, de personajes, de referencias históricas y de mitos grecolatinos, modernización del léxico y agilización del ritmo para lograr una comunicación más directa con el público contemporáneo, introducción de un prólogo que antecede el comienzo de la obra cervantina y modificación del final de esta. Es una adaptación que no posee urgencias propagandísticas, no manifiesta una ideología coincidente con la oficial, predomina la función estética y posee un mensaje esperanzador; por lo tanto, el paralelismo con Cervantes es más lógico —a diferencia de su antecesora de 1937— dadas las circunstancias históricas.

Alberti apeló a la memoria para reelaborar un pasado mítico plasmado en una obra dramática canónica, donde un suceso histórico fue manipulado para que sirviera como espejo donde los derrotados republicanos pudieran sentirse identificados con determinados valores y creencias, convirtiéndose el suceso numantino en un ícono cultural identitario, exponente de

un «modo de ser español». Pero, también, esta adaptación está dirigida a un nuevo receptor al que corresponde la generalización y universalización del mito numantino, pues trasciende la geografía y herencia española al dotar a este de universalidad y atemporalidad cuando las situaciones históricas han cambiado y el escenario de fondo ya no es la guerra civil española, como en 1937, sino la Segunda Guerra Mundial y otros son los pueblos que luchan por su independencia manifestando nuevamente la obra cervantina su sentido de apología de resistencia frente al opresor en 1943.

3. El estreno de *Numancia* en Montevideo en 1943

El 6 de agosto de 1943, a las 21.30 horas, en el Estudio Auditorio SODRE, de Montevideo, se estrena *Numancia*²³, de Miguel de Cervantes, en versión modernizada de Rafael Alberti.

El programa de mano de la obra consta de cinco hojas. La primera está dividida en dos partes: la derecha presenta el título de la pieza, a su autor (Cervantes) y la aclaración de ser una versión modernizada de Alberti. Tiene un retrato de Cervantes con sus respectivas fechas de nacimiento y muerte, el nombre de Margarita Xirgu, el lugar de representación (SODRE), la ciudad y la fecha y el horario del estreno. La izquierda contenía los retratos de Alberti y Santiago Ontañón, escenógrafo de la obra y también de la versión de 1937. Allí se describe en qué consiste la modernización de Alberti y se menciona la trayectoria artística de Ontañón. La segunda hoja se titula «Margarita Xirgu» y presenta un retrato de la actriz. Está escrita por Alejandro Loureiro, quien exalta las virtudes literarias de la obra de Cervantes, su vigencia atemporal y la acertada elección de Xirgu para dirigir e interpretar el papel de España en la

²³ Ficha técnica. Dirección: Margarita Xirgu; Musicalización: Orquesta Sinfónica bajo la dirección de Domingo Dente; Directora de indumentaria: Eliana Bell; Utilero: Antonio Fuentes; Maquinaria y luces: Sodre; Coro y cuerpo de baile: Sodre; Peluquero: Copellini; Apuntadores: Wilson Puig y Mario Riolfi; Escenografía y figurines: Santiago Ontañón; Elenco: Romanos: Manuel Larriera, Carlos Tolve, Enrique Álvarez Diosdado, Enrique Guarnero, Luis Alberto Negro, Antonio Stábile, Artigas Alcalá, Carlos Rossi. Numantinos: Edmundo Barbero, Miguel Ortín, Andrés Mejuto, Isabel Pradas, Gustavo Bertol, Amelia de la Torre, Coco Nassari, Marne Chamorro, Julio Castro, Conrado Insúa, Denis Molina, Helena Cortesina, Piquito Rugger, David Zhwartz, Emilia Milán, Teresa Pradas, Leondina Dariem, Roberto Pérez Soto, Margarita Xirgu, Edith Muth, Angelita Parodi, Babushy Veinverger, Olimpio Salsano, Ofelia Gil, Blanca Abirad. Veladores, soldados, ancianos, mujeres y niños: Escuela de Arte Dramático del Sodre.

tragedia. La tercera hoja es de la autoría de Justino Zavala Muniz, y en ella expresa cuál es para él la virtud de la obra cervantina en el contexto socio-político que les toca vivir a Uruguay y a España, y qué valor adquiere su estreno en Montevideo. La cuarta hoja relata el argumento de la tragedia. La quinta, y última, detalla los nombres de los actores y sus correspondientes personajes, la dirección de Margarita Xirgú, la escenografía y figurines de Santiago Ontañón, dirección de indumentaria de Eliana Bell, utilería de Antonio Fuentes, peluquería de Copellini, maquinaria y luces del SODRE, Orquesta Sinfónica dirigida por Domingo Dente, apuntadores Wilson Puig y Mario Riolfi. Se aclara que la obra será representada desde el viernes 6 al jueves 13 de agosto en funciones de *vermouth* y noche. Se describe el precio de las entradas, según la ubicación en la sala, se exhorta al público a mantener sus cabezas descubiertas y se avisa que no se permitirá el acceso a la platea ya comenzado el segundo acto, de acuerdo a las ordenanzas municipales.

Anuncio del estreno

La prensa escrita capitalina se hace eco de la futura puesta en escena de *Numancia* con algunos días, e incluso meses, de anticipación, como es el caso del diario *El Día* en su suplemento dominical del 11/7/43, o de la revista *Mundo Uruguayo* del 24/6/43. La crítica se encarga de anunciar con bombos y platillos el estreno de la obra y destaca varias cosas a su favor: el heroísmo de un pueblo, la pieza como símbolo de la libertad, la dirección de Margarita Xirgu, la adaptación estética de Rafael Alberti y el éxito de la puesta en escena madrileña, que garantizan su futuro éxito y que el público no podía dejar de ver.

El Plata (5/8/43) expresa el día anterior al estreno que el mismo constituirá todo un acontecimiento y que el programa de mano que se entregará a los asistentes al espectáculo contiene «la referencia relacionada con el recuerdo que han tenido los pueblos para la producción cervantina en los momentos en que su libertad se ha visto comprometida.

Por su parte, *El Diario* (5/8/43) anuncia que la obra es una adaptación de Alberti, realizada para su representación en Madrid durante la guerra civil española, con la colaboración de Santiago Ontañón en escenografía y Margarita Xirgu en dirección. Al finalizar, señala que las localidades puestas en venta son rápidamente solicitadas.

Julio Caporale Scelta de la revista *Mundo Uruguayo*, en su edición del 24/6/43, califica el estreno como «Un genuino acontecimiento teatral» (36) que abrirá la temporada del Sodre con la Compañía de Comedia dirigida por Margarita Xirgu, y en su edición del 5/8/43 la revista afirma que seguramente resultará en un «triunfo rotundo» (31).

La Razón (5/8/43) exalta la figura de Xirgu como actriz y directora, considerándola como una garantía del espectáculo que se ofrecerá. Señala lo acertado de la elección de una obra de Cervantes pues el escritor «pervive, inmortal, a través de cuatro centurias y sale de los límites de su patria para cernirse sobre todas las épocas cercanas y remotas» (9). Se elogia la adaptación de Alberti, «podando la frondosidad estilada originariamente» (9), y el paralelismo del enfrentamiento entre numantinos y romanos respecto de republicanos españoles y fascistas italianos, que «adquiere en los amargos días en que vivimos un sabor de actualidad inusitado» (9). La tragedia cervantina posee una actualidad «que es capaz de conmover a todos los públicos» (9) y finaliza esperando que el estreno sea un éxito de público porque la calidad del espectáculo lo merece.

En su reseña del 6/8/43, *La Razón* ofrece datos históricos sobre la ciudad de Numancia, habla sobre la adaptación de Alberti, sobre el simbolismo de la obra y la puesta en escena, donde los componentes le darán al espectáculo «la categoría de un gran acontecimiento en los anales de nuestro teatro» (9).

Adaptación y Prólogo

La prensa se manifiesta a favor de la adaptación que realiza Alberti, pero no así sobre el prólogo que le agrega.

La Razón (7/8/43) afirma que la adaptación de la obra cervantina es producto de la virtud de Alberti, pero la escena que abre la pieza contiene elementos burlescos, grotescos, a veces, que se contraponen al tono heroico de los restantes cuadros. «Crea así un como prólogo de la pieza misma que comienza con el duro discurso de Escipión. Prólogo de admirable factura española y lúcida eficacia teatral» (9).

F. Novoa del semanario *Justicia* (13/8/43) destaca la difícil tarea que tuvo Alberti al realizar una nueva adaptación de la obra cervantina, suprimiendo y añadiendo escenas al original, dándole relevancia a los aspectos que «la dotaron de mayor unidad» (4).

El Día (6/8/43) expresa que la adaptación de Alberti «ajusta el texto a términos de modernidad escénica apropiados para las representaciones de nuestros días» (9).

Para C.E.M del semanario *Marcha* (13/8/43) el prólogo que agrega Alberti no guarda consonancia con el heroísmo que acentúa al tomar solo los episodios épicos de la tragedia cervantina. «No es objetable, creemos, el prólogo en sí, sino en su función introductiva» (13).

Mundo Uruguayo (12/8/43) destaca como un «defecto» (40) de la obra al prólogo porque constituye «un elemento inadecuado de farsa en el tono estremeedor de *Numancia*» (40).

El Debate (8/8/43) expresa que Alberti no crea la tragedia, sino que la adapta suprimiendo escenas y agregando un prólogo para hacer más comprensible la llegada de Escipión en el primer acto «con el fin de eliminar aquello que pudiera diluir el hecho militar, el ejemplo cívico, la hazaña fabulosa» (2).

La Mañana (7/8/43) menciona que Alberti redujo a tres actos los cuatro originales y que añadió un prólogo «de muy poco mérito y que nada agrega, en consecuencia, a su obra de autor y de poeta» (4).

Para *El País* (7/8/43) la adaptación es muy limitada y el prólogo es un defecto, «incongruentemente agregado, que además de no mantenerse en la línea heroica impuesta por la obra, tiene algo de burdo, aun de grosero, que desentona marcadamente con todo el aliento y la finalidad de *Numancia*» (6).

Elenco, escenografía, vestuario, música, iluminación

Los halagos de la prensa recaen unánimemente sobre Margarita Xirgu mientras el resto del elenco recibe tibios comentarios. Los elementos que componen la obra son elogiados por la mayoría de los críticos

Mundo Uruguayo (12/8/43) destaca la dirección de Xirgu y su pequeño papel de España, «cuyas alocuciones requerían además de la profundidad de dicción de la eximia actriz» (40) y menciona a cada uno de los actores y sus respectivos papeles, sobre los cuales realiza un breve comentario, en general, positivo. Elogia al coro y cuerpo de baile del Sodre, a la Orquesta Sinfónica y a la decoración de Santiago Ontañón, «el artista santanderino tan prestigioso» (40). El vestuario es acertado por su «exactitud histórica y costumbrista» (40).

C.E.M de *Marcha* (13/8/43) destaca las figuras de Xirgu y Álvarez Diosdado mientras el elenco femenino (Pradas, Cortesina, de la Torre) es catalogado como una imitación de la Xirgu, al igual que algunos actores. El resto es funcional a la tragedia, aunque para la mayoría la pieza excede su capacidad actoral. A la escenografía creada por Ontañón «le faltó profundidad y le sobró la minuciosidad verista del detalle» (13), aparte de alguna construcción no justificada. La música es «excesiva» (13), en algunos momentos molesta y en otros crea un sentido ficticio de «grandiosidad cantada, operática» (13).

En *Justicia* (13/8/43) F. Novoa exalta el talento de Xirgu al tildarla de «extraordinaria artista» (4), pues dota de prestancia a la dirección del conjunto, y también refiere a su actuación como la dama de Elche, afirmando que «ninguna actriz puede reclamar mejores títulos para representarla» (4). La escenografía y evocación de época de Ontañón es sobria. El vestuario, compuesto por estampados de corte clásico, «sugieren obras de los maestros renacentistas de la pintura» (4). La orquesta y los coros completan el carácter de teatro de masas.

El Diario Español (8/8/43) halaga la dirección y actuación de Xirgu, quien interpreta de forma admirable el papel de España. El resto del elenco es mencionado individualmente en sus respectivos papeles y también se destacan sus actuaciones. La orquesta, el cuerpo de baile

y el coro completan dignamente la representación de *Numancia*, el decorado es «apropiado» (4) y el juego de luces, «excelente» (4).

La Razón (6/8/43) adelanta unas horas antes del estreno que el elenco, vestuario, escenografía y música «darán a la presentación de este espectáculo, la categoría de un gran acontecimiento en los anales de nuestro teatro» (9). En su edición del 7/8 destaca la interpretación de Xirgu, quien «fue otra vez la gran actriz que siempre admiramos» (9) y «símbolo de la España expatriada y de la más pura tradición de su teatro» (9). Los demás actores merecen elogios por sus actuaciones «pese a insignificantes fallas secundarias» (9). La escenografía es calificada de «hermosa fisonomía» (9), el vestuario de «hermoso» (9), pues acertó en sus formas, colores y entonación, y entre el vestuario y la escenografía siempre existe una «sólida conexión» (9).

Para *El Diario* (7/8/43) la actuación del elenco es ajustada, sobresaliendo la Xirgu, quien «imprimió gran altura» (11) a sus dos breves interpretaciones. Encuentra en algunos actores «cierto deseo imitativo de la Xirgú que les resta personalidad» (11) y exhorta a la actriz para que cuide que sus discípulos no quieran ser «reediciones suyas» (11), pues su tono y gestos «no pueden ni deben ser copiados» (11). La escenografía se destaca como algo inusitado en nuestro teatro, la orquesta toca música de Beethoven, Sully y Juan Encina, hubo pasos de ballet y, por último, la colaboración de escenógrafos, músicos, decorados y maquinistas que realizan un esfuerzo digno de destacarse, «ya que motiva una unidad de conjunto» (11) que el público pudo apreciar con sorpresa.

El País (7/8/43) señala que el cuerpo de actores ha salvado la prueba inicial «más que decorosamente» (6) y destaca a Margarita Xirgu por su arte y técnica, quien en una breve actuación «veíamos llorar a España, vibrar a España, sentir a España y vivir a España» (6). La escenografía es tildada de «bellísima» (6) y se logra un espectáculo «magníficamente presentado» (6).

La Mañana (7/8/43) califica el espectáculo de «totalmente logrado como manifestación plástica» (4), en cuanto a escenografía, luces, vestuario y coreografía. La música es objeto de crítica pues no se entiende con qué criterio selectivo se toca música de Beethoven, Sully, Juan

Encina, entre otros. En cuanto a la interpretación, los actores «virtieron la tragedia cervantina con un énfasis y un engalanamiento que más parecía cantada que dicha» (4).

La Tribuna Popular (7/8/43), al igual que *El Diario*, califica la interpretación del elenco de «ajustada» (3). Destaca las actuaciones de Helena Cortesina, Amelia de la Torre, Enrique Diosdado, Luis Alberto Negro y Margarita Xirgu. Advierte, también como lo hiciera *El Diario*, «un afán de imitación» (3) de la Xirgu, que se percibe en las inflexiones de sus voces, gestos y mímica que «no está bien y causa mal efecto» (3). Encuentra muy buena la escenografía de Ontañón, el vestuario, adaptado a la época, «da colorido y presta magnífico fondo al cuadro general» (3) y bien la orquesta y el cuerpo de baile.

El Debate (8/8/43) resalta los decorados y trajes de Ontañón, los cuales crean admirablemente el clima de la obra. «Todo fue logrado: colores penosos, aire trágico y un paisaje como el que se menciona en las Sagradas Escrituras» (2). La interpretación es «excelente» (2) y la orquesta, coro y ballet contribuyen eficazmente al «gran éxito del espectáculo» (2).

Historia, simbolismo, representaciones

La prensa coincide en catalogar a la tragedia cervantina como un símbolo de la libertad y destaca la actualidad del argumento a lo largo del tiempo.

La Razón (5/8/43) anticipa el simbolismo de *Numancia* el día previo a su estreno y expresa: «La pieza de Cervantes, de suyo tan hermosa, adquiere en los amargos días en que vivimos un sabor de actualidad inusitado» (9). Establece un paralelismo entre el episodio que se cuenta en la obra, guerra entre numantinos y romanos, y la situación histórica que se vive en el presente (enfrentamiento entre republicanos españoles y fascistas italianos). La lucha por la independencia hasta la muerte, por parte de los numantinos, reproduce el heroísmo de los españoles de hoy, que también defienden su libertad contra un nuevo imperio. *La Razón* del 6/8/43 comienza su reseña contando la historia de la ciudad de Numancia y explica que la obra cervantina no debe ser considerada solo desde una visión histórica o realista, sino, también, simbólica. Este símbolo adquiere una gran vigencia al confrontarse con el drama que

padecen los españoles en la actualidad. «Muchas frases de Cervantes parecen escritas para hoy, tan grande es la semejanza entre aquellos sucesos y los recientes» (9). El día después del estreno, *La Razón* (7/8/43) define a la obra de «bella y vigorosa tragedia de un pueblo heroico que defiende su independencia hasta la muerte» (9) y adquiere actualidad al reproducir, hoy en día, las antiguas gestas del pueblo hispano. «Más allá de la trama histórica, el símbolo eterno de Numancia se patentiza vivamente, y no sólo en las figuras alegóricas, sino también en las palabras cargadas de sentido y expresión actuales, en el recto espíritu de libertad que mueve el drama, en el clima de toda esta tragedia, verdadera tragedia antigua de hondo y sonoro acento esquiliano» (9).

Justicia (13/8/43) titula su reseña sobre la pieza cervantina como «*Numancia*, un grito contra la tiranía» y define a la obra como «Universal por su contenido, española en la forma» (4) y expresa que lo que pudiera ser anecdótico adquiere un particular sentido de símbolo. «Peregrinos del mundo, los republicanos españoles traen a nuestra ciudad de bondadoso cielo, el patético drama ocurrido hace más de dos milenios: la tierra arrasada frente al invasor. Y es así que sin querer fijar paralelos históricos, nos aparece la imagen del Madrid heroico resistiendo con sus últimos milicianos» (4).

El Diario Español (6/8/43) hace un poco de historia respecto a la creación de la obra cervantina y a otras versiones sobre la historia de Numancia, y también menciona que se representó en Zaragoza, en 1808, durante el sitio a la ciudad, para alentar a los aragoneses en la defensa de la ciudad. Respecto al simbolismo de la pieza, señala que «todo concurre a hacer que la obra y la representación se tornen simbólicas. *Numancia* es símbolo de una España eterna, la de la honra y la libertad». Luego del estreno, *El Diario Español* (7/8/43) considera que *Numancia* es la obra maestra teatral de Cervantes. «En alas de su genio remóntanos hasta el reino de lo simbólico y las sombras de España, del río Duero, de la guerra, del hombre, de la enfermedad» (2). El tema es la libre independencia nacional y Numancia es la ciudad donde puede verse reflejada España.

El País (7/8/43) dice sobre *Numancia* que es «el grito vigoroso y eterno de un pueblo que ha sabido dar a su espíritu y a su estilo de vida el mismo acento de fe y libertad en el siglo II

antes de Cristo como en el siglo veinte de nuestra era» (6). Señala que no existe un personaje central, porque el héroe es el pueblo entero.

El Debate (8/8/43) afirma que *Numancia* es la única tragedia patriótica española porque «Todo, en ella, es grandioso y magnífico, todo noble y generoso, las ideas, los caracteres, las solemnes palabras de los héroes y el ambiente trágico en que se mueven los personajes» (2). La tragedia cervantina es comparada con una obra de Esquilo y algunos personajes recuerdan a *La Ilíada*. Es casi una epopeya, porque «la inspiración patriótica se ha servido del hecho épico tremendo, casi ecuménico» (2).

Para C.E.M de *Marcha* (13/8/43) ninguna obra del teatro clásico de España expresa mejor el sacrificio de los españoles que *Numancia*; incluso la ubica por encima de *Fuenteovejuna*. Es comparada con las tragedias griegas, pues guarda más relación con los trágicos griegos que con autores contemporáneos de la escena hispánica. Destaca el patetismo de la obra, el cual está en toda la visión del tema, y la define como un drama muy español por varias razones: «por la apostura particular de lo heroico, en la especial bizarría que hace de la jactancia, temeridad y del valor algo recogido con solemnidad hacia una gran idea de la muerte [...] por la tenacidad de su retórica, por la tonante imprecación de sus endecasílabos» (13).

El Día (6/8/43) menciona que la obra de Cervantes fue representada en distintos momentos cruciales: durante el sitio de Zaragoza, cuando las fuerzas napoleónicas rodearon la ciudad, y en 1937, en el Madrid sitiado por las fuerzas fascistas para levantar el ánimo al pueblo y a sus defensores. Cuenta que se la ha comparado con las tragedias de Esquilo y con *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, pero se ha señalado una circunstancia particular: el protagonista es el pueblo, «siendo Cervantes el primer autor moderno en quien se advierte esa sustitución del héroe individual por la colectividad» (7).

Mundo Uruguayo (12/8/43) plantea que *Numancia* tiene una actualidad para los públicos del mundo gracias a Rafael Alberti y María Teresa León, quienes la «exhumaron» (40) hace seis años en el teatro de Arte y Propaganda de Madrid. *Numancia* es el símbolo del heroísmo de los pueblos que prefirieron sacrificarse a caer en manos de conquistadores y este ejemplo lo recogieron otros pueblos a lo largo del tiempo. «Con la segura elección del genio,

Cervantes encontró en el asunto del sitio numantino, la trama de una tragedia que superaría los siglos con su eterna actualidad, en el devenir histórico-luminoso y sombrío- de los hombres» (40). Por este motivo, aunque un poeta de hoy modifique o anule versos para modernizar la obra, esta no choca con todo lo que del verdadero texto ha quedado en la tragedia.

Público, elogio general

La reacción del público es favorable y la mayor parte de la prensa destaca la puesta del espectáculo como algo no habitual en la escena teatral de nuestro país.

El Plata (6/8/43) afirma que el éxito de público se manifiesta decidido y entusiasta y agrega que es grato comprobarlo, porque generalmente se piensa que el público no tiene la capacidad para apreciar un espectáculo de tal magnitud. Considera que *Numancia* «es una de las realizaciones más afortunadas que se hayan llevado a escena en elencos organizados en nuestro medio» (4).

La Tribuna Popular (7/8/43) cuenta que la obra se estrena «Ante una sala totalmente llena de un público entusiasta y cordial» (3) y da como resultado un espectáculo de calidad extraordinaria que el público uruguayo no está acostumbrado a disfrutar a menudo, lo cual demuestra el talento de Margarita Xirgu.

Para *El Diario* (7/8/43) la expectativa que origina el estreno de *Numancia* deriva en una gran afluencia de público, que copa totalmente la sala del Estudio Auditorio. La gente no sale defraudada porque se le ofrece un espectáculo de «alta jerarquía artística» (11), no común en nuestro medio.

El País (7/8/43) también coincide en afirmar que se ha presenciado un espectáculo de «ribetes artísticos nada comunes en nuestro medio» (6) y esto se le debe a Margarita Xirgu, lo cual «abre una esperanzada alborada a nuestro teatro nacional» (6).

La Razón (7/8/43) dice que el público ovaciona de pie «a la ilustre actriz, al alto poeta, al sensible escenógrafo» (9) y que *Numancia* nos redime de espectáculos que sólo sirven para matar el tiempo, pues a esta le sobra «altitud de miras, la honradez de proceder, la recta, limpia, verdadera preocupación artística» (9).

Justicia (13/8/43) califica al espectáculo como «Ejemplo digno de devoción artística» (4), que merece todos los elogios y demuestra que el teatro popular sobrevive a todas las épocas y dará siempre obras grandes, definitivas.

El Diario Español (7/8/43) comenta que el teatro cuenta con una «concurcencia numerosa» (4), a raíz del interés que despierta la obra. En su reseña del 8/8/43 señala que la pieza es un espectáculo digno de verse y que representa un esfuerzo como quizás no se había visto hasta el presente.

Para *Marcha* (13/8/43) la obra constituye «una seria y decorosa expresión de teatro, de esas de las que nuestro público sufre privación casi inquebrantable» (13). Según este semanario, es un homenaje a España y también se trata de una experiencia de teatro hecha con gente no avezada en todos los casos, lo cual demuestra que se puede obtener un buen espectáculo aunque no siempre se disponga de todos los elementos para hacerlo más fácil.

Mundo Uruguayo (12/8/43) expresa que al finalizar el espectáculo el público ovaciona de pie a Margarita Xirgu, a Rafael Alberti y a todos los intérpretes. Se trata de una puesta en escena que proporciona «altas notas artísticas» (40), lo cual prestigia el desarrollo de la Compañía Nacional de Comedia, que tiene su semilla en esta organización.

La Mañana (7/8/43) cuenta que la sala está llena y que la concurrencia aplaudió largamente a toda la compañía teatral, especialmente a Xirgu, Ontañón y Alberti. Respecto al drama, la crítica es negativa, ya que es catalogada como una «pieza arqueológica de escaso nivel artístico» (4). La explicación dada es que el heroísmo que pretende exaltarse no tiene eco en nuestro país, por lo tanto no se justifica tanta pompa en una producción que carece de muchos elementos que aportan categoría a una representación escénica.

Algunas conclusiones

Cuando Cervantes escribe la tragedia *El cerco de Numancia*, a fines del siglo XVI, la historia de esta ciudad celtíbera ya se había convertido en un mito nacional en España. Con el transcurso del tiempo adquiere la categoría de símbolo de resistencia y libertad contra el opresor, por el heroísmo de sus pobladores, y es recurrente su representación en diversos momentos dramáticos de la historia española para infundir valor al pueblo.

En 1937, en el contexto de la guerra civil española, Rafael Alberti lo reapropia como un mito en función de «una España», la republicana, y realiza una adaptación de circunstancias.

En 1943, en el contexto del exilio, Alberti nuevamente se apodera del mito numantino en función de su representación en Uruguay, país fuertemente democrático, salido recientemente de un período dictatorial, hogar de miles de inmigrantes españoles, y donde la mayor parte del espectro político expresa empatía con la causa republicana.

La recepción de la prensa sobre el debut de *Numancia* en Montevideo es muy positiva. Ocho medios coinciden en señalar que se trata de un tipo de espectáculo que no se aprecia habitualmente en el circuito teatral capitalino por su magnificencia. Solo un periódico, *La Mañana*, contradice la valoración de sus colegas al afirmar que la producción prescinde de elementos que le aportarían categoría.

Sobre el desempeño del elenco, los halagos recaen unánimemente en Margarita Xirgu, en desmedro de los demás. En cuanto a la dirección, el rol de Xirgu es destacado, pero es mencionado por unos pocos medios. Pareciera que la actriz opaca a la directora. La escenografía y el vestuario están logrados por su exactitud histórica y costumbrista, y la música e iluminación son excelentes. Solo *Marcha* expresa disconformidad con el decorado carente de profundidad, la música desequilibrada, y el grupo actoral incompetente. La adaptación de Alberti es considerada correcta y necesaria, en términos de modernidad, excepto el Prólogo, inadecuado y grosero, que no compatibiliza con el tono heroico del drama. Solo *El Debate*, contrariamente, lo encuentra adecuado en su función introductoria. La reacción del público es destacada por la mayoría de los medios, que expresan que la obra se

representa con sala colmada y la concurrencia ovaciona a la compañía teatral. Es de destacar que *Marcha* y *Justicia*, órganos de prensa de izquierda, no aluden a la recepción del público.

El estreno de *Numancia* en Montevideo genera una polarización de opiniones en torno al suceso de la guerra civil, eje temático que parece reflejarse en el modo en que la crítica capitalina se manifiesta sobre el estreno de la pieza teatral. La obra es analizada desde tres perspectivas: paralelismo histórico entre numantinos y españoles de hoy, universalidad y atemporalidad del mito numantino, y la no identificación del heroísmo numantino-español con nuestro país. Por otro lado, una parte de la prensa no se pronuncia sobre estas cuestiones.

El grupo integrado por los órganos de prensa *La Razón* (liberal), *El País* (nacionalista independiente), *Justicia* (órgano del Partido Comunista del Uruguay) y *El Diario Español* (órgano de los españoles del Uruguay) definen a la tragedia cervantina como una obra simbólica. La historia de Numancia es un símbolo de España, un símbolo de resistencia y libertad, por esta razón la analizan en función de la guerra civil española y la defensa de Madrid por los republicanos, hecho muy presente aún en el recuerdo y emblemático de la lucha contra el franquismo, estableciendo un paralelismo entre el enfrentamiento de numantinos y romanos con el de los republicanos españoles y fascistas italianos, adjudicándole a la pieza una vigencia temporal y emocional por la semejanza de aquellos sucesos y los recientes. Es de destacar que *La Razón*, *El País* y *Justicia*, a pesar de poseer orientaciones políticas distintas, son opositores al régimen dictatorial de Gabriel Terra y a través de sus páginas manifiestan su solidaridad con la causa republicana durante la contienda civil, así como más tarde se expresan en contra de la dictadura de Franco, en pleno apogeo, durante el estreno de *Numancia* en Montevideo. Merece una mención aparte *El Diario Español*, periódico fundado por los españoles residentes en nuestro país. Desde sus inicios se declara apolítico, pero desde sus páginas deja entrever ambiguas posturas políticas respecto a la madre patria. En vísperas del alzamiento de 1936 sus prédicas son conservadoras y anticomunistas, pero previene sobre los riesgos del fascismo. Cuando estalla la guerra civil se pronuncia a favor de la República, elogia el heroísmo republicano en su resistencia y hace un llamado a la paz, pues entiende que se trata de un enfrentamiento fratricida, pero luego asoman en sus columnas de opinión leves insinuaciones profranquistas y finalmente expresa su apoyo a la España nacionalista a partir de 1940 (Turcatti, 2014). Sin embargo, sus reseñas

destacan a la obra como un símbolo de la defensa de la libertad, elogian el heroísmo español republicano y las virtudes de la obra dramática, cuya adaptación la realiza un declarado comunista. Por lo tanto, su postura política resulta desdibujada en sus contradictorias valoraciones críticas.

Por otra parte, estos periódicos exaltan la impronta española de la pieza, ya que es definida como la única tragedia patriótica española, o como un drama muy español, o española en la forma estilística, razón por la cual se establece un vínculo entre el mito numantino y el pasado español reciente. Quizás por estas características formales y de contenido un sector de la prensa pone objeciones a la obra y considera que esta no tiene asidero en nuestro país, pues no existe identificación posible con un heroísmo tan autóctono. Declarar que tales conflictos no tienen cabida en Uruguay y que son exclusivamente españoles significa negar el simbolismo temporal y espacial que otros sectores reivindican en la obra. Son las publicaciones propias de los sectores más conservadores las que expresan más reparos respecto a su aplicación en el contexto nacional uruguayo. El diario *La Mañana*, de orientación colorada-terrorista, manifiesta su apoyo al golpe de Terra y a la España nacional durante la guerra civil española, por lo que no resulta extraño que intente despegar el drama histórico numantino y el hecho puramente teatral de su posible vigencia en el presente. De esta manera, la obra deviene funcional para el discurso contrario a ese otro sector del público y de la prensa para quien cobran importancia los valores republicanos.

La revista *Mundo Uruguayo*, cuyos artículos son firmados por Julio Caporale Scelta, periodista reconocido por sus convicciones democráticas y antifascistas, las cuales se traducen en un apoyo a la causa republicana durante la contienda española, destaca que el simbolismo de la obra radica en el valor que supone la defensa de la libertad contra la tiranía y esto supera al modelo numantino y se extiende a todos los hombres a lo largo de la humanidad. De esta forma, rescata lo medular de la obra por sobre cualquier referente histórico y la lucha por la libertad adquiere la categoría de símbolo universal.

Otro grupo de la prensa capitalina evalúa las virtudes literarias de la obra dramática, pero no manifiesta una toma de posición sobre el simbolismo de la pieza ni sobre el mito numantino. Se llaman a silencio diarios de diversas tendencias políticas como el semanario

Marcha, cuyo artículo es firmado por C.E.M, de orientación socialista, donde las condiciones del campo social y cultural se explican en sus páginas a través de un pensamiento ligado a la izquierda, y *El Día*, colorado-batllista, que pregona ideales políticos democráticos. Ambos expresan su apoyo a la España republicana durante la guerra civil, sin embargo resulta llamativo que ninguno de los dos órganos de prensa manifieste una postura política en sus apreciaciones respecto de un texto que exalta valores como la lucha por la libertad, ya sea porque Uruguay recientemente había atravesado por una dictadura, o porque España la estaba viviendo en ese momento, o porque Europa enfrentaba la Segunda Guerra Mundial. Por su parte, *El Debate*, diario de tendencia nacional-herrerista, que apoya el golpe terrista y se solidariza con el bando nacional durante la guerra civil española, tampoco manifiesta opiniones partidistas en su crítica, ni a favor ni en contra, como sí lo hace de manera negativa el diario conservador *La Mañana*.

Las condiciones sociales y culturales del país receptor de una obra teatral son determinantes, porque una representación se significa dentro del sistema en el que se configura. La recepción la incorpora en el debate local y la pieza se transforma cuando se integra en un diálogo que ya existe, pero al que aporta una nueva voz. La *Numancia* de 1937 surge en un contexto específico, para cumplir un fin determinado: infundir valor a los defensores de la República española durante la guerra civil, a través del mito numantino. En cambio, la *Numancia* de 1943 nace en un contexto de exilio y está dirigida a un nuevo receptor al que corresponde la generalización y universalización del mito numantino o la reapropiación circunstancial, si fuera el caso. La recepción de la obra separa a la crítica en bandos porque unos consideran que esta versión trasciende la geografía y herencia española, al dotar al mito numantino de universalidad y atemporalidad cuando las circunstancias históricas han cambiado respecto de la versión del 37, y el escenario de fondo ya no es la contienda bélica española sino la Segunda Guerra Mundial y son otros los pueblos que luchan por su libertad. Para otro sector, la obra no adquiere sentido en el contexto uruguayo porque trata conflictos exclusivamente españoles que no pueden trasplantarse a aquí. Otro grupo emite sólo juicios valorativos sobre las bondades literarias del texto, conservando una postura imparcial, dejando a un lado partidismos políticos, y otro sector, la mayor parte de la crítica, no puede abstenerse de traspolar la temática de la guerra civil al presente, evidenciando lazos muy fuertes con la España sacrificada por el fascismo.

El estreno de *Numancia* en Montevideo divide a la prensa capitalina y deja en evidencia la fragmentación ideológica que existe dentro de los propios partidos políticos sobre sucesos recientes y trascendentes como la guerra civil española, la dictadura de Gabriel Terra y la entonces vigente de Francisco Franco y la Segunda Guerra Mundial, en un Uruguay muy politizado.

Capítulo 3. El Uruguay entre la guerrilla y el autoritarismo (1968-1972)

1.1 Las elecciones de 1966 y la presidencia de Óscar Gestido

El 27 de noviembre de 1966 se llevan a cabo las elecciones nacionales y la aprobación de una nueva reforma constitucionalista (la sexta en la historia del país). Si las elecciones de 1958 se caracterizan por un primer deseo de cambio con el triunfo del Partido Nacional y la consiguiente rotación de los partidos en el poder, la de 1966 indica un doble deseo de cambio de la ciudadanía: nuevamente es electo el Partido Colorado y la nueva carta constitucional es votada por el 75 % de la población. Los problemas financieros y agropecuarios, la inflación descontrolada, el aumento del desempleo, la caída de los salarios, la fragmentación y las disputas en los partidos políticos, entre otras variables, dan cuenta de la necesidad de un nuevo rumbo en el país.

El 1 de marzo de 1967 asume la presidencia el militar retirado Óscar Gestido, como representante del coloradismo y para cumplir un mandato de cinco años de acuerdo con la nueva Constitución. Se trata de un recién llegado a la vida política, cuya elección es un signo de rechazo a la clase política tradicional y una muestra del cansancio ciudadano respecto a un sistema que no logra revertir la situación imperante. Gestido encarna al «hombre fuerte y eficaz», capaz de resolver la crisis en que está sumergido el país.

El gobierno cuenta con mayoría legislativa —aunque está integrado por los diferentes sectores del Partido Colorado— pero el presidente se abstiene de usar plenamente los poderes que le concede la nueva Carta Magna. En su gabinete ministerial conviven personalidades de ideologías contrapuestas que le imponen duras condiciones para un apoyo que continúa siendo indispensable.

Durante su mandato se niega a reanudar el contacto con el Fondo Monetario Internacional, lo que deriva en una nueva devaluación del peso en el mercado oficial de cambios. El fracaso de esta política es consecuencia de la herencia de problemas del pasado y de la oposición del sector privado al intervencionismo estatal, pero también se debe a los sucesivos períodos de sequía y a las inundaciones sucedidas ese año, que reducen la exportación de la producción agropecuaria, aceleran la inflación al elevar los precios de los alimentos y estimulan las actividades especulativas en materia cambiaria, elevando la inflación de 1967 al 130 %.

A la preocupante situación económica se suma el clima de intranquilidad política a través de la acción y propaganda del MLN-Tupamaros y de la desorientación de la clase política. El 2 de marzo el gobierno interviene las cajas de jubilaciones y el día 16 estabiliza por decreto los precios durante sesenta días, y, sucesivamente, a mitad de año un conflicto gremial en la prensa sacude al país. El 19 de octubre se implantan medidas prontas de seguridad, debido a una gran agitación social, como resultado de una crisis que no revierte y de un desasosiego en aumento, a lo que se agrega la renuncia de los ministros batllistas. El gobierno no ha promovido un programa coherente, y entre los colaboradores del presidente coexisten políticas económicas dispares que conducen a la nueva administración a no poder responder eficientemente ante el desafío asumido el 1 de marzo. El 7 de diciembre fallece imprevistamente el presidente Gestido, generando más incertidumbre sobre el futuro inmediato y añadiendo una frustración más a la opinión pública.

1.2 La asunción de Jorge Pacheco Areco en 1967

El deceso de Óscar Gestido deriva en la asunción de la primera magistratura por parte del vicepresidente de la República Jorge Pacheco Areco, cuya figura es poco conocida fuera del Partido Colorado. Había ocupado la subdirección de *El Día* desde 1959 y después la dirección entre 1961 y 1965, para luego renunciar por discrepar con su orientación colegialista. Durante

el último colegiado blanco ocupó una banca de diputado como primer titular de la lista de la UCB por Montevideo.

Pacheco asume la presidencia en medio de una crítica situación económica, social y política, determinada por el estancamiento de la producción, la inflación descontrolada, la agitación social manifestada a través de paros y huelgas, la movilización estudiantil dentro de un sistema educativo paralizado, las divisiones internas dentro del propio coloradismo que dificultaban el accionar del gobierno, el pronunciamiento de la Iglesia, que manifiesta su disgusto sobre la situación económica y social a través de la publicación de la Pastoral de Aviento en diciembre de 1967, y el ataque al Estado proveniente de grupos de la guerrilla urbana entre los que se destacaba el MLN-Tupamaros. A comienzos de la década del 60, aparecen en el país grupos armados que tienen como estandarte la Revolución Cubana, a raíz de la problemática crisis socio-económica y de la ineficacia para abordarla de parte de los partidos políticos. La agrupación más importante es el Movimiento de Liberación Nacional (MLN) Tupamaros, que surge en el seno de partidos e ideologías de izquierda que abogan por la lucha armada como único camino para la libertad nacional y continental, con los predicamentos del anti-imperialismo, la solidaridad latinoamericana y el socialismo. Sus principios tienen adhesión en un núcleo joven, que aporta conocimientos técnicos y profesionales al movimiento, cuyo accionar sume al país en una guerra civil que está presente durante todo el mandato de Pacheco y le sobrevive.

Pacheco proyecta ser un continuador de la política llevada a cabo por Gestido, en cuanto a restablecer la autoridad y el orden administrativo, sin embargo, en una suerte de lo que sería la impronta de su gobierno, en su primera semana de mandato firma la disolución del Partido Socialista, de la Federación Anarquista del Uruguay, del Movimiento Revolucionario Oriental y de otras pequeñas agrupaciones de izquierda, por la realización de un acuerdo ideológico y operativo que admite la lucha armada como vehículo para realizar la revolución. Asimismo, cierra dos medios de prensa escrita —*Época* y *El Sol*— catalogados de cómplices con los requeridos grupos, y este hecho, apoyado por unos y resistido por otros, pone en el tapete el problema de los límites de la libertad individual y colectiva, del pensamiento y la acción, pues se cuestiona la licitud de levantarse en armas para tomar el poder y hasta la posibilidad de opinar contra las medidas represoras del gobierno.

1.3 1968: estabilidad económica y violencia política

El año 1968 se caracteriza por su impronta confusa, convulsionada y preocupante, tanto a nivel nacional como internacional. Es el año del mayo francés, movimiento estudiantil que se extiende a casi todo el mundo democrático, y, además, entre finales de los años 60 y comienzos de los 70 se produce el período de auge del estudiante radical; de la crisis de la guerra de Vietnam; de la realización de la 2^o Conferencia del Episcopado Latinoamericano en Medellín, Colombia, en su adaptación al medio americano, a raíz de la influencia de la Iglesia Católica en Iberoamérica y de los cambios producidos en el Concilio Vaticano II (1962-1965). También la conciencia de la pobreza de millones de latinoamericanos origina una corriente de pensamiento teológica propia: la teología de la liberación, creada por el sacerdote e intelectual peruano Gustavo Gutiérrez, que tiene un fuerte arraigo en el continente, especialmente en Brasil, aunque no así en Uruguay. Sobrevuela en el ambiente la idea de cambio, por la vía pacífica o violenta, inevitablemente. En el mundo socialista, 1968 también es el año de la «primavera de Praga», en Checoslovaquia, represión política e ideológica perpetrada por la Unión Soviética y que se extendería sobre otros pueblos de Europa Oriental por dos décadas.

En nuestro país los sectores sociales de ingresos fijos, que conforman mayoritariamente la clase media, depositan sus expectativas en la reforma constitucional, pero inmersos en la debacle inflacionaria y en una crisis que parece sin fin, presencian la caída del estado de bienestar sin poder percibir que el problema de las estructuras políticas radican en la crisis del sistema de partidos: una ley de lemas donde subyacen muchas diferencias y tendencias centrífugas que alteran a los partidos tradicionales. La desavenencia de los partidos es el caos del liberalismo político (Arteaga, 2018).

La inestabilidad de 1968 se inicia con la cuarta marcha de los cañeros, desde el centro productor de Bella Unión hasta Montevideo, cuyo movimiento, aparentemente gremial, es impulsado por los Tupamaros. El 29 de abril, el dólar aumenta de 200 a 250 pesos, en medio de señalamientos de manejos ilícitos conocidos como «la infidencia», porque la resolución del

gobierno trasciende de su oficialización. En mayo, la suba del boleto del transporte urbano motiva manifestaciones acompañadas de ocupación de centros educativos, atentados contra bancos y otras empresas extranjeras e incendios de ómnibus. También el presidente renueva su gabinete ministerial, para continuar la línea económica fondomonetarista, y habilita el ingreso de personas provenientes del ámbito empresarial y no político para ocupar secretarías del Estado. Esta decisión supone dos lecturas: la izquierda interpreta que Pacheco busca una alianza con los centros de poder económico; para otros, se trata de una sanción contra la clase política tradicional que no ha brindado soluciones a la crisis económica.

El aumento de la efervescencia social deriva en una huelga bancaria, que motiva que en junio el Gobierno utilice nuevamente las medidas prontas de seguridad que la Constitución preveía para «los casos graves e imprevistos de ataque exterior o conmoción interior». La medida genera un nuevo conflicto ministerial y la consecuente renuncia de los ministros Carlos Queraltó, Alba Roballo y Manuel Flores Mora.

Antes de finalizar el mes de junio, comienza la política de estabilización. El 28 del corriente mes, el Poder Ejecutivo determina la congelación de precios y salarios para estabilizar la inflación, y si bien esta política recibe muchas críticas, su etapa de mayor apogeo transcurre entre 1969 y 1970; la inflación tiene lugar junto a un parate de la producción. Una de las razones de los conflictos gremiales es la pugna entre los grupos sociales por la distribución de un producto nacional que no crece. Otras variables que inciden en la reactivación de la economía son el Plan de Obras Públicas y la creación del Fondo Nacional de Viviendas, a fines de 1968, junto con la extensión de la soberanía sobre el mar territorial a doscientas millas.

1.4 El movimiento subversivo: MLN-Tupamaros (1963-1972)

La crisis política y económica que atraviesa el país no explica por sí misma el fenómeno de la lucha armada, ya que varios países democráticos que padecen igual situación no ven nacer partidos o movimientos basados en la violencia para obtener el poder (Arteaga, 2018). En la historia del Uruguay, el último gobierno que tiene presencia militar es el de Máximo Santos (1882-1886), pues los golpes de Estado de 1933 y 1942 son ejecutados por sectores de la clase política sin intervención militar, es decir, el poder militar está sometido al poder civil. Quizás las causas de la violencia política pueden entenderse dentro del contexto regional y mundial. El mundo está dividido en dos bloques: el capitalista y el socialista marxista, y en la región la década del 60 se caracterizó por la expansión de la guerrilla urbana o rural, consecuencia del impulso dado por la revolución cubana. «La lucha armada en el Uruguay fue un capítulo de la mal llamada Guerra Fría y del enfrentamiento entre ambos bloques. Puede parecer simplista ese mundo de blanco o negro pero era real; sin la variable internacional, el Uruguay no se hubiera convertido en campo de batalla» (Arteaga, 2018: 230).

El MLN-Tupamaros nace en un ámbito de vigencia de la democracia pluripartidista, con libertad de prensa, y con un colegiado que constituye un poder central débil. Se da a conocer a mediados de 1963 a través del robo de armas del Club de Tiro Suizo de Nueva Helvecia, Colonia. El grupo está integrado por los fundadores del movimiento, mayormente militantes socialistas, cuyo cabecilla es Raúl Sendic, quien desde 1961 organiza el sindicato de trabajadores de la caña de azúcar en Bella Unión, Artigas. En ese grupo, y en las marchas de los cañeros hasta Montevideo en reclamo de tierras y mejores condiciones laborales, se encuentra el antecedente del MLN. Inicialmente, surge como el brazo armado del Partido Socialista, pero en agosto de 1965 se autodefine como «Tupamaros» en recuerdo de los revolucionarios artiguistas, así designados por los españoles con un adjetivo nacido a fines del siglo XIX con la rebelión del inca Túpac Amaru.

El MLN está integrado por las clases medias: profesionales universitarios, bancarios (sector privilegiado entre los trabajadores), estudiantes burgueses, empresarios, docentes,

empleados estatales y algunos proletarios urbanos y rurales. No obstante, no logra la adhesión significativa de la clase obrera ni del trabajador rural. Sus integrantes poseen un alto nivel intelectual, lo que ubica al movimiento, en un momento determinado, como la guerrilla urbana más destacada del mundo. Se trata de un grupo heterogéneo, porque al núcleo socialista de base se le unen miembros muy diversos, desde anarquistas hasta católicos desencantados con los cambios conciliares y seducidos por el camino revolucionario. El principio que los impulsa a llevar adelante la lucha armada es la idea de que ella misma crea conciencia, organización y condiciones revolucionarias. Mientras que la revolución acabaría con lo que denominan «el poder burgués», paralelamente originaría el movimiento de masas que necesitan para hacer la revolución.

Se considera que la actividad de los Tupamaros se divide en dos períodos. El primero se desarrolla entre 1963-1969 y se denomina «Robin Hood», porque se realizan denuncias de corrupción política, robo de alimentos para repartir entre los más pobres e intentos de burlar y ridiculizar a las fuerzas de la represión y al gobierno. El segundo período se ubica a partir del intento de copamiento de la ciudad de Pando, en octubre de 1969, con el saldo de tres muertos, lo que significa un cambio sustancial en el estilo de la organización subversiva. Finaliza la etapa «Robin Hood» y comienza la etapa «Samurai» (Arteaga, 2018).

En la etapa primera, los Tupamaros realizan atracos a bancos y armerías, atentados contra los domicilios de varios consejeros nacionales y contra empresas extranjeras, y un único secuestro, el del presidente de UTE Ulises Pereyra Reverbal. En la segunda etapa se potencia la irrealidad con que afrontan la problemática del país y «desde ese año prevalecieron en el movimiento los que apostaban a la eficiencia militar, al verticalismo autoritario y a la violencia» (Arteaga, 2018: 233).

Las primeras acciones violentas con pérdida de vidas, fuera de policías o de la de ellos mismos, introdujeron a la sociedad uruguaya en un clima de violencia inédito para ella. Hasta una nueva terminología usada por el movimiento Tupamaro se incorporó al uso común de los desprevenidos y pacíficos ciudadanos: clandestinidad, berretín, tatusera, enterradero, cárcel del pueblo, etcétera. (Arteaga, 2018: 233).

En la etapa «Samurai» los hechos crecen en intensidad y calidad. Se lleva a cabo el asesinato de un alto jerarca de la policía (13 de abril de 1970), la huida de trece Tupamaras de la cárcel de mujeres (15 de abril de 1970), el robo de armas al Centro de Instrucción de la Marina (29 de mayo de 1970) y los sucesivos secuestros del juez de instrucción Daniel Pereira Manelli (15 de junio de 1970), del experto en seguridad estadounidense Dan Mitrone (31 de julio de 1970), cuyo cadáver apareció dos días después, del cónsul general de Brasil Aloísio Díaz Gomide y del experto estadounidense en sueldos Claude Fly (ambos el 7 de agosto de 1970). Esta situación deriva en que la Asamblea General apruebe la propuesta del Poder Ejecutivo de suspender las garantías individuales el 8 de agosto del corriente año, coincidiendo el día con la captura de la dirigencia tupamara en un operativo policial. «Esto dio lugar al ascenso de una dirigencia sustituta que, según interpretaciones posteriores, dio lugar a una radicalización de los enfrentamientos» (Arteaga, 2018: 233).

A comienzos de 1971 sucede el secuestro del embajador británico Geoffrey Jackson (8 de enero). El 5 de febrero se funda la coalición de izquierdas llamada Frente Amplio, que recibe el beneplácito del MLN. Continúa la seguidilla de secuestros: el 10 de marzo secuestran al fiscal de corte Guido Berro Oribe; el 30 de marzo, por segunda vez, a Ulises Pereyra Reverbel; el 13 de abril al industrial Ricardo Ferrés; el 4 de mayo al ex ministro Carlos Frick Davies; el 14 de julio al empresario Jorge Barembau.

A tres meses de las elecciones nacionales, el 6 de setiembre se produce el escape de 106 Tupamaros de la cárcel de Punta Carretas, que los propios integrantes del MLN denominan «el abuso». Se especula sobre una desorganización interna del penal, de negligencia, de complicidad o de soborno, y hasta de una intervención de los servicios secretos británicos para obtener la liberación del embajador Jackson, secuestrado desde hacía ocho meses en la «cárcel del pueblo», porque lo cierto es que fue liberado al día siguiente de la fuga en una Iglesia. Como resultado directo de este escape, el Poder Ejecutivo encomienda a las Fuerzas Armadas la dirección y ejecución de la lucha antisubversiva en lugar de la Policía nacional. Esta resolución del presidente continúa un lineamiento de conducción que bordea constantemente la inconstitucionalidad y se distingue por la constante puesta en práctica de las Medidas Prontas de Seguridad, la violación de los derechos humanos (una Comisión Parlamentaria corrobora torturas físicas contra los prisioneros), libertad de prensa limitada,

cierre de periódicos y censura a los autorizados a circular, el no acatamiento de decisiones de los Poderes Legislativo y Judicial y otras medidas que tienden a desnaturalizar la democracia uruguaya.

1.5 Las elecciones presidenciales de 1971

El arribo al año electoral se da en medio de una convivencia ciudadana deteriorada por la crisis socioeconómica y un clima de polarización e inseguridad incrementado por la acción tupamara, la agitación obrera y estudiantil de izquierda, y la organización juvenil de ultraderecha denominada Juventud Uruguay de Pie (JUP).

En concordancia con un año de elecciones, los cambios principales se suscitan en el plano político. El enfrentamiento entre el Poder Ejecutivo y el Poder Legislativo es conocido y se considera la posibilidad de establecer un juicio político al presidente Jorge Pacheco mientras en el ámbito político partidario suceden algunos cambios. Dentro del Partido Colorado un movimiento impulsa la reforma constitucional que posibilitaría la reelección de Pacheco, pues su liderazgo encauza al coloradismo hacia posturas conservadoras. Por su lado, en el Partido Nacional surge un movimiento renovador alrededor del senador Wilson Ferreira Aldunate, quien logra la conducción de la oposición al gobierno. Pero la novedad política más duradera es la creación del Frente Amplio (FA), que consiste en la coalición de partidos políticos provenientes de la izquierda tradicional y de aislamientos de los partidos tradicionales. Conforman al Frente Amplio el Frente Izquierda de Liberación (FIDEL), creado en 1962 en torno al Partido Comunista (1920); el Partido Socialista, rehabilitado en función de la elección de 1971; la Unión Popular, otro fallido intento de coalición originado en 1962 por Enrique Erro; el Partido Demócrata cristiano, liderado por Juan Pablo Terra; la lista 99 de Zelmar Michelini, desvinculada así del Partido Colorado; el Movimiento Blanco Popular y Progresista, del ex diputado blanco Francisco Rodríguez Camusso; y otros grupos menores, incluidos los brazos políticos de los distintos núcleos subversivos.

La izquierda uruguaya se caracteriza por su heterogeneidad, pero la inclusión de partidos que no lo son la amplía. Para garantizar cierta coherencia, el 5 de febrero de 1971 los fundadores del Frente Amplio firman una declaración constitutiva donde expresan que la unidad política de las fuerzas progresistas «se gestó en la lucha del pueblo contra la filosofía fascistizante de la fuerza». El 17 aprueban las bases programáticas que plantean los objetivos políticos (vigencia de los derechos individuales), económicos (nacionalización de la banca, reforma agraria), sociales (impulso del cooperativismo), fiscales (reforma del sistema impositivo), y el 16 de marzo le dan el visto bueno al reglamento de la organización. «Esto le dio un sesgo de novedad en el envejecido panorama político nacional, simbolizado en el ‘comité de base’, una especie de renacimiento del club seccional como ‘escuela de civismo’ y participación política ciudadana» (Nahum, 1999: 172-173).

El Frente Amplio se presenta en las elecciones con la finalidad de acabar con el bipartidismo de los partidos tradicionales, aunque estos conservan su preferencia sobre el electorado. Pese al estado de guerra, el gobierno garantiza las elecciones sin partidos proscritos, se llevan a cabo totalmente libres y se entrega el poder en tiempo y forma. La fórmula Juan María Bordaberry y Jorge Sapelli sale victoriosa con el 22,8% del total nacional, triunfando el sector más conservador del Partido Colorado.

1.6 La presidencia de Juan María Bordaberry en 1972

Juan María Bordaberry asume la primera magistratura el 1 de marzo de 1972. No consigue la mayoría parlamentaria, pero recibe el apoyo de Unidad y Reforma dentro del Partido Colorado y del sector herrerista del Partido Nacional. Este acuerdo, denominado «pacto chico», le proporciona al Poder Ejecutivo una frágil mayoría de cincuenta diputados y dieciséis senadores.

El ámbito político y nacional en que surge la nueva administración no es muy favorable. La política de acuerdos intersectoriales, al eludir a los partidos, expone la crisis interna de las divisas tradicionales, su desunión y su incoherencia política. Asimismo, los necesarios pactos dentro de los sectores manifiestan los errores de un régimen electoral que ha dejado de reflejar la realidad del país.

Entre los más recientes sucesos perpetrados por los Tupamaros se cuentan la voladura del Club de Golf (22 de diciembre de 1971), el asesinato del jefe de seguridad del penal de Punta Carretas (27 de enero de 1972) y el copamiento fallido de la 27° seccional policial de Montevideo (28 de enero de 1972). A partir del 9 de setiembre de 1971, las Fuerzas Armadas llevan adelante la lucha antisubversiva por disposición del gobierno, y el 17 de diciembre se crea la Junta de Comandantes en Jefe que engloba a la autoridad máxima del Ejército, de la Marina y de la Aviación. Esta Junta aprueba una «Doctrina de la Seguridad Nacional», que le habilita un papel directriz en la conducción del país. Estas dos resoluciones conllevan a que la crisis político-institucional se traduzca en una creciente injerencia militar en los asuntos públicos, proceso que deviene en la formalización, durante el gobierno de Bordaberry, de un frágil equilibrio cívico-militar con preponderancia castrense, en un proceso que se denomina «el golpe en cámara lenta».

El Poder Ejecutivo enaltece, a través de decreto, el secreto militar sobre las operaciones antisubversivas desarrolladas por las Fuerzas Armadas y la Policía, y la Suprema Corte de Justicia rechaza unánimemente la resolución por ser anticonstitucional, ya que deja por fuera de la jurisdicción de los jueces a militares y policías, provocando un enfrentamiento entre el Poder Ejecutivo y el Poder Judicial.

Transcurrido un mes y medio desde la asunción de Bordaberry, tienen lugar una serie de hechos fatídicos que van a desencadenar consecuencias trascendentes. En la mañana del 14 de abril, los Tupamaros asesinan, casi simultáneamente en diversos lugares de Montevideo, a dos policías, Delega y Leytes, al capitán de corbeta Ernesto Motto y al profesor Armando Acosta y Lara, ex subsecretario del Interior. Por la tarde, en un allanamiento, perecen cuatro tupamaros y otros cuatro son detenidos. Ese mismo día, el Ejecutivo solicita consentimiento al Poder Legislativo para suspender las garantías individuales y declarar el estado de guerra

interno, pedido al que accede la Asamblea General el 15 de abril. Se suspende la seguridad individual por treinta días y se establece el estado de guerra interno al solo efecto del artículo 23° de la Constitución, que habilita la actuación de la justicia militar en sustitución de la civil en los delitos de sedición. También los hechos violentos suscitados por el MLN el 14 de abril, en concordancia con el «plan 72», incluye un plan de hostigamiento directo a las Fuerzas Armadas, que supone una mejora esencial en el enfrentamiento armado, lo que genera roces con la dirección histórica liberada en setiembre por «el abuso».

La captura y muerte de varios Tupamaros por parte de las Fuerzas Armadas es un hecho considerado como el principio de la caída del aparato militar del MLN, que es derrotado totalmente unos meses después cuando su cabecilla Raúl Sendic es apresado el 31 de agosto.

El 18 de mayo, día de conmemoración del Ejército, los Tupamaros asesinan a cuatro soldados de guardia en la casa del comandante en jefe del Ejército. Pocos días después, el 24, el Ejército ubica dentro de la estancia *Spartacus*, en las inmediaciones de Pan de Azúcar, una «tatusera» (escondite secreto de armas y, a veces, de Tupamaros), donde son detenidos nueve integrantes de la organización. Pasados tres días, es descubierta la llamada «cárcel del pueblo», y son detenidos otros nueve integrantes del MLN y liberados los secuestrados Frick Davies y Pereyra Reverbel. A fines de mayo, se establece un diálogo directo entre dirigentes tupamaros y oficiales militares en el batallón Florida, pero esta «tregua» finalmente es coartada por los altos mandos del Ejército. Sin embargo, la agenda castrense incorpora el discurso tupamaro contra el sistema político, especialmente contra los partidos políticos acusados de corrupción.

En el mes de julio se promulga la ley de seguridad del Estado. El 26 de octubre se desencadena un enfrentamiento entre el líder de Unidad y Reforma, Jorge Batlle, y las Fuerzas Armadas, que funciona como un marcador que indica que no solo aspiran a destruir al MLN, sino también a la clase política. La detención de Batlle, el día 27, y su liberación, el 20 de noviembre, tiene consecuencias políticas. Unidad y Reforma se desvincula del gobierno y pasa a la oposición, y sus tres ministros renuncian a sus cargos. El abuso de las Fuerzas Armadas no tiene un alto allí, porque en distintos momentos varios jefes manifiestan críticas a la clase política y al Parlamento. El senador Amílcar Vasconcellos (colorado

batllista) denuncia la existencia de un plan de las Fuerzas Conjuntas para hacerle frente progresivamente al poder político y desprestigiar a los partidos políticos.

A nivel social son sucesivos los paros y huelgas en todos los ámbitos de la actividad productiva, de la administración central y de los servicios, destacándose un conflicto en la educación primaria pública que se extiende por cuarenta y cinco días, y siete paros generales que la CNT organiza a lo largo de 1972. El 17 de noviembre se aprueba la ley sobre represión de delitos económicos, que consta con una activa participación militar, que muchas veces tiene el asesoramiento de los tupamaros en cuestión de datos, pruebas y consejos para acusar a los políticos. El 30 del corriente mes se suspenden las garantías individuales hasta el 15 de febrero de 1973.

1.7 A modo de epílogo

A comienzos de 1973, una serie de hechos se suceden consecutivamente. El 1° de febrero, el senador Vasconcellos difunde un mensaje donde alerta sobre el peligro de que las Fuerzas Armadas se impongan sobre las instituciones, pero el presidente Bordaberry desautoriza su versión. El día 6, renuncia el ministro de Defensa Armando Malet, y el presidente designa al general retirado Antonio Francese, antiguo ministro de Óscar Gestido, pero los mandos del Ejército y la Aviación no reconocen su autoridad y le «sugieren» al presidente que lo releve. El día 8, Francese renuncia y también lo hace el comandante en jefe del Ejército, catalogado como «civilista». Por la noche, el presidente exhorta a la población a defender las instituciones, y los mandos rebeldes responden con la ocupación de las radios y canales de televisión. El día 9, las Fuerzas Armadas emiten el comunicado número 4, donde plantean una especie de plan de gobierno con ciertos objetivos: estimular las exportaciones, reorganizar el servicio exterior, eliminar gastos innecesarios, erradicar el desempleo, combatir los delitos económicos y la corrupción, redistribuir la tierra, desarrollar la industria, integrar los directorios de los entes autónomos sin intereses partidistas, habilitar la intervención de las

Fuerzas Armadas en todos los asuntos vinculados a la seguridad y la soberanía nacional, eliminar la subversión, controlar la inflación y fortalecer los ideales democrático-republicanos como manera de prevenir la infiltración del marxismo-leninismo. Este programa supone una intromisión de las Fuerzas Armadas en la esfera civil.

Se trató de un declive progresivo e irreversible de la institucionalidad democrática, engendrado en la desconfianza mutua de los partidos tradicionales, el hábito del enfrentamiento sostenido en el tiempo en la vida política; el origen extrapartidario del presidente Bordaberry, que le imposibilitaba tener «leales» y «lealtades», a lo cual se sumó el desprestigio de su persona, fueron motivos que impidieron establecer un freno al peligroso desborde militar (Arteaga, 2018: 248).

El único intento concreto en defensa de la Constitución proviene de la Armada Nacional, que ocupa la Ciudad Vieja de Montevideo y la zona portuaria el 9 de febrero. Ese mismo día, Hugo Chiappe Posse, elegido por los mandos rebeldes, asume la comandancia del Ejército, y el general Frnacesse nuevamente renuncia a su puesto. El 12 de febrero, también presenta su renuncia el contraalmirante Juan José Zorrilla y tiene fin la resistencia de la marina, mientras que Bordaberry se reúne con los Comandantes en la base de Boiso Lanza, donde tiene lugar el acuerdo que lleva dicho nombre. Se designa como ministro de Defensa Nacional a Ravenna, ex ministro del Interior, y como ministro del Interior al coronel Bolentini. Allí se reconoce a las Fuerzas Armadas su hegemonía político-administrativa, si bien Bordaberry continúa como presidente de la República, pero queda mediatizado por el poder militar.

El 23 de febrero, sucede otro hecho determinante en el país: se crea el Consejo de Seguridad Nacional (COSENA), en reconocimiento de la hegemonía castrense. Está integrado por el Presidente y varios ministros, pero la presencia de los Altos Comandos favorece el poder de decisión en el Gobierno del lado militar. Se encarga de determinar la incorporación institucional de los militares y paralelamente demuestra la adhesión del Presidente Bordaberry hacia las creencias militares de atacar las causas de la subversión, con una metodología propia basada en la doctrina de la seguridad nacional. Sobre el hecho, el presidente declara que las Fuerzas Armadas «en setiembre de 1971 recibieron el encargo de asumir la conducción de la lucha antisubversiva; ahora reciben la misión de dar seguridad al desarrollo nacional».

En el mes de marzo, el Poder Ejecutivo solicita al Senado que se pronuncie sobre el pedido de desafuero del senador Enrique Erro, del Frente Amplio, por su supuesta vinculación con el movimiento tupamaro. El Senado se niega a hacerlo y el debate originado sirve para que los Senadores de la oposición ataquen la injerencia militar en la vida política y el proceder del presidente al respecto. «El desafuero de Erro se convertirá en la excusa para dar un paso más hacia el autoritarismo del régimen: disolver el Parlamento» (Arteaga, 2018: 250).

El 27 de junio de 1973, este proceso finaliza con la disolución de las Cámaras Legislativas y de las Juntas Departamentales, la censura de la prensa, y la limitación de todos los derechos individuales, dando inicio a lo que se denomina «el proceso cívico-militar».

Capítulo 4. La *Numancia* de Eduardo Schinca

1. El texto traducido al libreto: la adaptación de Eduardo Schinca

El Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) posee el archivo Eduardo Schinca y allí se encuentra el libreto de la *Numancia* del director teatral. El libreto está incompleto y no hay documentación que dé cuenta del motivo de la elección de la obra, de su proceso de adaptación y de detalles referentes a la puesta en escena.

La tapa de la carpeta que contiene la adaptación de la tragedia presenta dos títulos escritos: *Numancia* y *Buela por burla (Medora)*, por lo que se puede inferir que poseía los dos textos reescritos por Schinca, pero la segunda pieza no se encuentra físicamente. La contratapa presenta cuatro anotaciones referentes a los actos que conforman la obra y el tiempo de duración: Jornada primera (19 minutos), Jornada segunda (19 minutos), Jornada tercera (25 minutos) y la Duración total (1 hora y 8 minutos). Estos datos indican que la representación numantina de Schinca fue relativamente corta, si efectivamente se llevó a cabo en ese lapso de tiempo.

Entre el manojito de hojas sueltas que conforman el libreto, dos de ellas contienen anotaciones del propio director. La primera indica la fecha de estreno de la *Numancia* dirigida por Margarita Xirgu, el 6 de agosto de 1943, y especifica que pertenece a la temporada final del SODRE. A continuación, debajo de la primera anotación, figura el título: «Elogio de Lucio Floro al heroísmo de Numancia», que reproduce el poema del historiador romano sobre el suceso de la ciudad celtíbera, y que cierra el texto impreso de la *Numancia* (1943) de Alberti después de finalizada la tragedia.

¡Gloria a ti, ciudad esforzada y para mí la más (+) venturosa en medio (1/2) de tus mismas desventuras! Amparaste fielmente a tus aliados; resististe por (*) largos años a la ciudad señora del universo y cuando caíste al cabo, vencida por el más grande de los

generales, no le dejaste ni siquiera un trofeo para que lo forzase; ninguno de tus hijos arrastró las cadenas del cautiverio; pobre como eras, no llevaron botín, porque (*q') hasta tus armas perecieron en el fuego. Triunfaron, no de ti, sino de tu nombre (s/p).

De estos apuntes surgen algunas interrogantes, ya que no se pueden constatar a través del propio director o de algún medio de prensa. Respecto al primer estreno de la *Numancia* de Alberti en Montevideo, ¿qué le aporta a la adaptación de Schinca recordar la primera representación de la tragedia cervantina aquí? Hay que tener en cuenta que la obra tiene que esperar tres décadas para volver a figurar en la cartelera teatral capitalina, y lo hizo nuevamente de la mano de otro prestigioso director, en un contexto político-social convulsionado. Sobre el poema de Lucio Floro, ¿cuál es el sentido de reproducir este texto para los fines escénicos? ¿Ayuda a comprender o refuerza el heroísmo de la ciudad numantina más allá de la acción desarrollada en el escenario? ¿Este poema se hace presente por medio de una voz en *off* para crear un clímax que acentúe el dramatismo de la tragedia, o para que el público conozca desde el principio en qué consistió la destrucción de Numancia? ¿Se trata de una guía para el director para comprender el alcance de la tragedia de la ciudad y plasmarla en la adaptación y dirección? Puede ser una opción o todas al mismo tiempo.

En la segunda hoja con anotaciones se encuentra un breve punteo sobre la puesta en escena que debe ser resuelto, ya que la palabra «resolver» encabeza cada anotación del esquema propuesto por el director. Lo primero que aparece es el sintagma «Elogio de/a Numancia», por lo que se puede deducir que la escenificación de la obra abre o cierra con el poema del historiador romano. A continuación, Schinca plantea «resolver» algunas cuestiones del texto en su pasaje a la representación. Escribe al respecto:

orgía-horquillas
mitín – meretrices (s/p)

Estas palabras aluden al comienzo de la obra, a la primera escena de la Jornada Primera, cuando Escipión llega al campamento romano y se topa con la soldadesca ebria luego de una noche de fiesta, alcohol y música.

El siguiente esquema dice:
Morandro! abandona (perentorio)

resolver
alarma (s/p)

El segundo problema del esquema reporta la huida de Morandro de la ciudad numantina para obtener alimentos dentro del campamento romano, y la alarma suena cuando es descubierto por los soldados en sus tiendas. El adjetivo «perentorio» da cuenta de que la actitud o decisión que adopta Morandro, para llevar alimentos a su enamorada Lira y a su familia, es definitiva y se arriesga a perder la vida en su cometido. Si el problema a resolver consiste en la alarma que suena en la escena, se puede entender que alude al sonido como un signo más en la escenificación, o al tipo de sonido que representará a la alarma.

El verso «Derrama oh, dulce hermano» (s/p)²⁴ pertenece a la sexta escena de la Jornada Segunda en el texto de Alberti y es el primer verso que pronuncia el Numantino 1, aunque finaliza con la expresión «por los ojos» (s/n). Su problema puede consistir en el tono adecuado de la declamación o en ser inapropiado para pronunciarlo.

resolver. entrada final romanos
muerte Viriato
final España (s/p)

La entrada final de los romanos y la muerte de Viriato pertenecen a la quinta escena de la Jornada Tercera y competen al desenlace de la obra. Quizás el problema a resolver consiste en la disposición espacial para que converjan las dos situaciones. El final corresponde a la sexta escena de la Jornada Tercera, y la protagonizan España y la Fama, aunque el último parlamento está a cargo del personaje de España. Puede estar relacionado con la forma en que hace su aparición España o la manera en que cierra la obra.

²⁴ La adaptación numantina de Eduardo Schinca no posee versos numerados. Algunas hojas poseen numeración de páginas y otras no. Los versos se citarán con la abreviación s/p cuando no hay número de página correspondiente.

La adaptación numantina de Eduardo Schinca

La *Numancia* de Eduardo Schinca es un hipertexto que presenta una reescritura homodiegética o literal, porque respeta el universo diegético creado por Alberti, ya que transcurre en la ciudad celtíbera en el siglo III a.C. Tampoco presenta cambios pragmáticos (en la acción, en la historia) porque se representa la misma acción: el enfrentamiento entre romanos y numantinos por la ciudad celtíbera. Como resultado, no se ejecuta una transmotivación (modificaciones en las causas de la acción): su motivación es la defensa de la libertad y la resistencia ante el opresor extranjero. Esta adaptación supone una transposición porque cuenta la misma historia pero de una forma nueva, ya que realiza transformaciones a nivel formal que repercuten, en cierta manera, en el plano semántico.

Nivel formal

En un primer nivel, el formal, la obra de Alberti se divide en cuatro partes y está constituida por 1573 versos. En el libreto de Schinca no se pueden constatar cambios en la extensión (translongación) debido a la incompletud de la fuente, pero sí es posible afirmar que conserva el formato del hipotexto porque se divide en Prólogo, Jornada Primera, Jornada Segunda y Jornada Tercera, de las cuales la Jornada Primera es la única sección completa y es fiel al texto albertiano porque no presenta supresiones, agregados ni transformaciones en los versos que la conforman. En cuanto a las otras dos Jornadas, contienen algunos cambios que abarcan principalmente a los versos y a los diálogos y en menor medida a los personajes. El dato más relevante es el agregado de versos cervantinos que Alberti suprime para agilizar los parlamentos de algunos personajes. Sucede mayormente en la Jornada Tercera, donde algunos parlamentos albertianos son sustituidos íntegramente por algunos de Cervantes, mientras otros son complementados por estos últimos. En esta acción de recuperar pasajes enteros de la *Numancia* cervantina Schinca pasa por alto los cambios implementados por Alberti sobre modernizar el léxico y el ritmo, para que la obra presente un carácter más coloquial y directo que su hipotexto.

Prólogo

En el caso del Prólogo solo figuran dos hojas en la carpeta «Numancia», correspondientes a la numeración cuatro y cinco, por lo que se carece de información para corroborar posibles modificaciones que pudo realizar el director en más de la mitad de la escena. La hoja cuatro comienza cuando Cleónice está a punto de flaquear en el juramento que Lisístrata le toma, pero luego continúa. Desde esta instancia del diálogo entre los personajes hasta el final de la escena, la reproducción de los parlamentos es tal cual el texto de Alberti. Lo único que no aparece en la transcripción de Schinca son las escasas didascalias que tiene la escena original, pero en cada hoja hay dos dibujos iguales y en la quinta hoja figura la anotación «Buco y Macus son 2 soldados ocultos como falos» (5). Dichas figuras son dos siluetas femeninas con un desproporcionado falo que acentúa el tenor sexual y chabacano que Alberti le imprime a los personajes.

Cabe señalar que si los diálogos finales del Prólogo son fieles al texto de base, se puede sospechar que probablemente la escena completa no haya sufrido variantes significativas o quizás nulas en la adaptación del director.

Jornada Primera

Como se señaló anteriormente, la Jornada primera es la única parte de la adaptación de Schinca que se encuentra completa en la carpeta «Numancia» y tiene como corolario que presenta dos copias de dicha Jornada. Una de ellas finaliza con el parlamento de Escipión cuando no acepta las condiciones de paz que le propone la comitiva numantina, por lo tanto, está inconclusa. La segunda copia está en su totalidad, pero no presenta los cambios que hizo Schinca en la otra (sustitución de personajes y palabras). Aquí se aprecia una única modificación con respecto a los versos: el diálogo de España con el Río Duero hacia el final del acto. Cuando en el texto de Alberti el Duero confirma el vaticinio que pesa sobre Numancia —su destrucción— aparecen en escena sus tres afluentes, Orvión, Minuesa y Tera, que se presentan: «Soy Orvión» (52), «Minuesa soy» (52), «Yo Tera» (52). A continuación, el Duero afirma: «Sus tres aguas las mías acrecientan» (53), pero Schinca elimina la

presentación de los tres personajes y los incluye en el parlamento del Río: «Con Orvión, Minuesa y también Tera / cuyas aguas las mías acrecientan» (5).

Las variantes que realiza el director en la obra de Alberti se concentran en la primera escena de la Jornada Primera, interpretada por Escipión, Yugurta, Quinto Fabio, Pregonero, Soldados, Decurión, Heraldo, Corabino y Numantinos. Aquí sustituye los personajes del Pregonero y del Heraldo por Fabio. En el primer caso, cuando Escipión le solicita al Pregonero la presencia de los soldados; en el segundo caso, cuando los embajadores numantinos le solicitan al Heraldo una entrevista con el general romano.

También en el único parlamento del Heraldo (Fabio en Schinca) aparecen algunos cambios lingüísticos: se elimina el sustantivo adjetivizado «viejos» que precede a «numantinos» en Alberti; se agrega el adjetivo calificativo «buen» para acompañar y reforzar al sustantivo «señor» y así enaltecer la figura de Escipión, y se reestructura el resto de la oración conservando las demás palabras originales.

En Alberti , el Heraldo dice:

Dos viejos numantinos, señor, vienen
a darte, de seguro, una embajada (42)

En Schinca, Fabio dice:

Dos numantinos, buen señor, vienen
a darte, de seguro, una embajada (3)

Jornada Segunda

El desarrollo de la primera escena de la Jornada Segunda se suscita entre Teógenes, Corabino, Numantino 1, Numantino 2, Numantino 3 y Numantino 4, y finaliza, antes de hacerse el oscuro, con la aparición de los veladores: Velador 1, 2 , 3 y 4. El cambio que se aprecia en esta escena refiere al último parlamento que pronuncia el Numantino 1, y que Schinca lo sustituye por la «Mujer de Teógenes», personaje que en Cervantes existe como «Mujer» y en Alberti como «Madre 1».

Numantino 1 / Mujer de Teógenes:

Pues yo con todo el pueblo mío quiero
Ofrecer lo que al cielo más le gusta:
Que son los sacrificios y oraciones,
Si van con enmendados corazones (2)

Poner estos versos en boca de un personaje femenino que no existe en la obra de Alberti ni en la de Cervantes está más en concordancia con el accionar y el dolor de las Madres de los textos fuentes. Quizás este cambio que realiza Schinca vaya en esa línea de razonamiento.

La Jornada Segunda finaliza con el diálogo entre Leoncio y Morandro en la carpeta «Numancia». El resto de las escenas, diálogos y personajes que conforman este acto en Alberti no figuran, por lo que se puede considerar que posiblemente han sido extraviados y no eliminados para la puesta en escena, si se toma en cuenta la duración de esta jornada —24 minutos—, según la anotación del director en la carpeta de trabajo. No se encuentran la escena entre Escipión, Yugurta, Fabio y Corabino; la escena entre Teógenes, Corabino, Morandro, Madre 1, Madre 2, Madre 3 y Madre 4 y Lira; la escena entre Morandro, Lira y Leoncio; la escena entre Numantino 1, Numantino 2, Niño, Madre 2, Teógenes y Corabino. La ausencia de estas escenas implica no contar con la mayor parte de la conformación de la Jornada Segunda para poder constatar qué cambios pudo implementar Schinca en ella, en el caso de que los hubiere hecho.

Jornada Tercera

En la carpeta «Numancia», la Jornada Tercera posee completa la primera escena que transcurre entre Escipión, Fabio y Morandro. La segunda escena, interpretada por Lira, Morandro, Muchacha y Soldado, no figura. Continúa la tercera escena a cargo de las figuras alegóricas: la Guerra, el Hambre y la Enfermedad. La versión de Schinca posee modificaciones en los parlamentos de estos personajes porque incorpora versos correspondientes a la *Numancia* cervantina, que enlaza con los ya modificados por Alberti, y redistribuye los diálogos entre las figuras alegóricas. Es así que el primer parlamento de la Guerra corresponde a Alberti; el primer parlamento de la Enfermedad (segundo, después de la

Guerra) reproduce íntegramente los versos de Cervantes; el primer parlamento del Hambre (tercero, después de la Enfermedad) también pertenece a Cervantes, pero en la versión de Alberti ese párrafo se divide entre el Hambre y la Guerra. A continuación, el primer párrafo dicho por la enfermedad en Alberti y por el Hambre en Cervantes se convierte en Schinca en un discurso colectivo, pues lo pronuncian los tres personajes al unísono bajo el nombre «Los tres» (s/p). El segundo párrafo que completa el parlamento de la Enfermedad en Alberti queda unido al parlamento del Hambre mientras en la obra cervantina ambos son pronunciados por el Hambre y en la adaptación de Schinca los dos parlamentos son agrupados bajo el rótulo «Todos» (s/p). En el anterior encabezado, «Los tres» (s/p), es clara la referencia a los tres personajes alegóricos, pero en el caso de «Todos» (s/p) Schinca incluye, además de las figuras referidas, a otro personaje que anota a mano, aunque no queda totalmente claro si es uno o más de uno: «otro» (s/p), «el furor» (s/p). «El furor y la rabia, tus secuaces» (101), en Alberti, es uno de los versos que declama la Enfermedad cuando junto con la Guerra y el Hambre relatan los hechos trágicos que les suceden a los ciudadanos de Numancia. El furor y la rabia son dos sentimientos que se apoderan de los numantinos, y que Schinca remarca con anotaciones junto a los versos cervantinos para resaltar en algunos tramos cuáles corresponden a la rabia y cuáles al furor. El último párrafo del Hambre se enmarca dentro de la rabia, mientras el último parlamento de «Todos» (s/p) lo hace dentro del furor.

Teniendo en cuenta que una gran parte de las Jornadas Segunda y Tercera están incompletas, es posible que el / los personaje/s agregado/s por Schinca haya/n aparecido en otro/s fragmento/s del libreto. Pero, además, en el parlamento titulado «Todos» (s/p) lo divide en dos partes. El primer párrafo está enumerado con el número 1 y el segundo parecería ser pronunciado solo por «el furor» (s/p), según señala el propio director. La escena finaliza con la presentación de cada figura alegórica: «El Hambre soy» (s/p), «La Enfermedad» (s/p), «¡La Guerra!» (s/p), según el texto de Alberti.

La cuarta escena de la Jornada Tercera está interpretada por Teógenes, Madre 1, Servio, Viriato, Numantino 1 y Numantino 2, pero no figura en la carpeta «Numancia». La quinta escena, interpretada por Escipión, Fabio, Yugurta y Viriato, presenta solo una parte de la totalidad: cuando Escipión le pide a Fabio que tome una escalera y se asome sobre la muralla de Numancia, y finaliza cuando Yugurta divisa a Viriato en lo alto de una torre. El parlamento

de Escipión presenta algunos retoques, pero conserva la esencia de la orden que imparte a Fabio. En el texto de Alberti dice:

Alza más alta la rodilla, Fabio,
Encoge el cuerpo y cubre la cabeza.
¡Ánimo que ya llegas a lo alto!
¿qué ves? (108)

En la adaptación de Schinca se aprecia lo siguiente:

¡ánimo, oh Quinto Fabio! Alguna escala
A la muralla, y haz lo que prometes.
¡Ánimo, que ya llegas a lo alto!
¿qué ves? (7)

En la pieza de Cervantes figura:

Arrima, pues, ¡oh Mario!
Alguna escala
A la muralla, y haz lo que prometes (vv. 2195)

En las palabras de Escipión Schinca aúna versos de Alberti y de Cervantes: los dos primeros versos corresponden a la *Numancia* de Cervantes mientras los dos últimos pertenecen a la versión de Alberti.

Entre el tercer y el cuarto parlamento de Escipión se encuentra uno de Yugurta, pero Schinca lo saltea y unifica los dos discursos del romano. El último parlamento de Yugurta está constituido por cuatro párrafos, sin embargo Schinca solo conserva el cuarto y elimina los anteriores.

2. El estreno de *Numancia* en Montevideo en 1972

Programa de mano

El sábado 5 de febrero de 1972, a las 21.30 horas, en la Sala 18 de julio del Teatro El Galpón, con elenco de la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA) y dirección de Eduardo Schinca, se estrena *Numancia*²⁵, de Miguel de Cervantes, en versión modernizada de Rafael Alberti. El programa de mano solo contiene en su única hoja de presentación el siguiente texto:

S.U.A. en El Galpón. 18

numancia

de Cervantes – alberti

dirección:

Eduardo Schinca²⁶

Un programa de mano cumple una función informativa porque proporciona los datos técnicos de un espectáculo teatral y además sintetiza el argumento de la historia que contemplará el espectador. Algunos poseen reflexiones sobre la temática a tratar, otros, biografías sobre el autor o el contexto histórico de la concepción de la obra. En este caso, el programa de *Numancia* solo ofrece los datos centrales de la pieza: compañía, teatro, sala, autores, dirección y nombre de la obra, y esta escueta información tiene como fondo el dibujo *El hombre de Vitrubio*, de Leonardo da Vinci. ¿Por qué la elección de esta imagen para promocionar el drama? ¿Posee puntos en común con la historia numantina, o con la situación conflictiva que vivía el Uruguay de entonces? Se trata de una obra de arte que está acompañada de notas anatómicas que expresan que el cuerpo humano puede representarse a través de proporciones matemáticas, creencia que simboliza el fin del oscurantismo y el triunfo de las ciencias sobre las supersticiones, e incluso sobre la religión. Sin embargo, con el devenir del tiempo *El hombre de Vitrubio* adquirió otras connotaciones: muchas apropiaciones²⁷ lo emplean como representante de la humanidad, en general, o del hombre

²⁵ Ficha técnica. Dirección: Eduardo Schinca; Adaptación: Eduardo Schinca; Iluminación: Julio Mato; Escenografía: Carrozzino-Prieto; Elenco: María azambuya, Marta Albertini, Catherina di Mucci, Ernesto Rivas, Alejandro Pampurro, Armando Halty, Camilo Bentacourt.

²⁶ Réplica del programa original.

perfecto. El primer ítem es el más representativo para entender la elección de dicha imagen en el programa de mano. La *Numancia* no plasma únicamente la historia de un pueblo cercado y vencido; detrás de esta anécdota está el eterno drama del hombre libre que batalla con las potencias enemigas por lo más esencial que tiene la condición humana, y la muerte es la única salida ante tal pérdida. Por lo tanto, más allá del paralelismo que se pueda entablar entre los hechos que plantea la obra y su «supuesta» similitud con las circunstancias de 1972, que la actualizan, en ella se encuentra el valor de alcance universal que llega a los hombres de todos los tiempos y los interpela, y que encuentra en *El hombre de Vitrubio* su mejor exponente gráfico.

Anuncio del estreno

El Diario, *Acción*, *El País* y *El Popular* son las publicaciones periódicas de 1972 que anuncian el estreno de *Numancia* en sus páginas, e incluso algunos de ellos continúan promocionando la obra luego de su estreno.

El Diario en su edición del 29/1/72, en la sección «Qué hay de nuevo», publica el siguiente texto:

Numancia de Miguel de Cervantes, en la versión de Rafael Alberti, es el título escogido por la Sociedad Uruguaya de Actores para la iniciación de su temporada teatral. La dirección es de Eduardo Schinca y cuenta con la intervención en el elenco de Armando Halty, María Azambuya, Catherina Di Mucci, Camilo Bentacourt, Marta Albertini, Ernesto Rivas. El estreno está fijado para el 1 de febrero en la Sala 18 de El Galpón (7).

Se trata de un anuncio que solo proporciona datos técnicos, sin especificar el contenido del texto y otros detalles de la puesta en escena, y con otra fecha de estreno. *El Diario* repitió este texto en sus números siguientes (30/1, 31/1, 1/2, 2/2, 3/2, 4/2 y 5/2), con la salvedad de que a partir del miércoles 2 de febrero y hasta el sábado 5 de febrero la última línea que cierra el anuncio («El estreno está fijado para el 1 de febrero en la Sala 18 de El Galpón») dice: «El estreno está fijado para el sábado en la Sala 18 de El Galpón» (7), lo cual puede deberse a un

²⁷ A modo de ejemplo: en el año 2011, el artista estadounidense John Quigley empleó la imagen de *El hombre de Vitrubio* para ilustrar la agresividad del calentamiento global. Lo trazó en un enorme témpano de hielo que al derretirse se llevaba a la imagen con él (<https://computerhoy.com>).

error de información por parte de la institución teatral o la fecha prevista para el estreno se pospuso por razones técnicas. Lo cierto es que *El Diario* se ocupa de promocionar diariamente la puesta en escena de la *Numancia* de Schinca hasta la fecha de su debut en las tablas montevideanas.

El País en fecha 30/1/72 publica dos días antes del estreno un texto con un contenido semejante al de *El Diario*, porque comunica que la obra de Cervantes, en versión de Rafael Alberti, se estrenará el sábado 5 de febrero, en la Sala 18 de El Galpón, bajo la dirección de Eduardo Schinca, y menciona a parte del elenco. A diferencia de los datos que brinda *El Diario*, señala que dicho texto es conocido en nuestro medio porque había sido presentado en 1943 en el SODRE, bajo la dirección de Margarita Xirgu. El 5/2/72 repite los datos proporcionados el día 3/2/72, y agrega que la iluminación está a cargo de Julio Matto y la ambientación es de Carrozzino-Prieto.

Por su parte, *El Popular* promociona la futura puesta en escena en sus números del 3/2/72 y 4/2/72, en donde figura el mismo texto en ambas fechas, pero con diferentes títulos. En la sección «Para hoy» del 3/2/72 anuncia «Sábado 5: *Numancia*» (11), mientras la sección «Para hoy» del 4/2/72 se titula «Mañana *Numancia* en la Sala 18» (14). El texto, al igual que el de sus colegas *Acción* y *El Diario*, describe los mismos detalles: día y hora del estreno, lugar, sala, compañía teatral, dirección, elenco y antecedentes del espectáculo de 1943 dirigido por Margarita Xirgu, y avisa que ya están en venta en la boletería del teatro las entradas para el día del estreno y los sucesivos. Su publicación del 5/2/72 se titula «El estreno de hoy: *Numancia*. Valerosos resistentes» (13), en clara alusión al contenido de la tragedia renacentista.

El Diario, *Acción* y *El Popular* se caracterizan por promocionar el estreno de la obra con una redacción similar, pues brindan la misma información con excepción de algún detalle. Asimismo, *El País*, a través de unas brevísimas líneas, comunica el mismo contenido de sus colegas.

Otros periódicos y semanarios como *El Diario Español*, *Marcha*, *El Día* y *La Mañana* no anuncian en sus páginas del mismo año el próximo debut en nuestra capital. Sin embargo,

El Diario Español y *Marcha* escriben extensas críticas sobre el estreno de *Numancia* mientras *Acción*, que había comunicado la presencia de la tragedia cervantina en el sistema teatral montevideano, no ofrece recepción crítica sobre el espectáculo.

Programa de mano y datos técnicos

Tanto *El Diario* (6/2/72) como *El Popular* (9/2/72) encabezan sus artículos posteriores al estreno de *Numancia* reiterando los datos técnicos del espectáculo, como lo hicieron cuando anunciaron su debut. Especifican que *Numancia* es una versión de Rafael Alberti sobre *El cerco de Numancia*, de Miguel de Cervantes, cuyo estreno había sido el sábado 5 de febrero, en la Sala 18 del teatro El Galpón, bajo la dirección de Eduardo Schinca, la escenografía, de Prieto Carrozzino y la iluminación, de Julio Matto. Mientras *El Diario* (6/2/72) refiere a la compañía teatral que compone el elenco (SUA), *El Popular* (9/2/72) menciona los nombres de los actores y actrices que dan vida a los personajes y concluye el primer párrafo del texto resaltando en mayúscula los sustantivos *Numancia*, Rafael Alberti, Cervantes y El Galpón a modo de palabras claves.

Respecto al programa de mano, *El Diario* (6/2/72) señala, como un dato pintoresco, que se promoció la obra como de la autoría de Alberti sobre el texto de Cervantes, siendo que cuando fue editada por Losada el 2 de agosto de 1943 —cuatro días antes de su estreno en el SODRE— allí figuraba como obra de Cervantes y el propio Alberti solo se atribuía la versión modernizada de la primera.

Historia, simbolismo, representaciones

Gilbert en *Marcha* (11/2/72) comienza su artículo recordando la representación de la *Numancia* de 1943, cuya dirección recayó en Margarita Xirgú, la escenografía era de Santiago Ontañón y la versión, de Rafael Alberti. Para la crítica Isabel Gilbert dicha puesta en escena tuvo un sentido de ser, pues «el pensamiento de los realizadores y la receptividad directa del público estaban cifrados, a través del cerco y la destrucción de *Numancia*, en el sitio de Madrid y la sacrificada causa de la República española» (28), y establece un paralelismo entre ambos sucesos en un contexto uruguayo con un alto número de exiliados

españoles, donde el tema de la guerra civil estaba aún presente en el imaginario colectivo. Pero transcurridas casi tres décadas entre la representación de 1943 y la actual —esta última concebida «en otra perspectiva revolucionaria, en otra actitud combativa» (28)— si bien esta nueva versión conserva el homenaje a la heroica resistencia numantina, no conmueve como su predecesora «tan en ejemplaridad» (28). Sin embargo, destaca «el valor de una gesta planteada en términos de Libertad o Muerte» (28) y «la altivez, el furor, el sentimiento trágico de la vida españoles» (28). Pero, si bien la obra exalta el heroísmo de los antepasados celtíberos de los españoles, Gilbert recuerda que en la época de Cervantes España también había sido una nación conquistadora y opresora de otros pueblos, al igual que la Roma imperial.

La crítica no hay una referencia explícita al simbolismo de la obra, pero sí reconoce los valores universales que posee el texto, aunque demasiado ligados al ciudadano español, a su historia, a su esencia, que en el Uruguay de principios de los 70 no encuentra su correlato como sí lo hizo la representación de 1943, en un contexto político-social-cultural muy afín a la España republicana de entonces.

Marcha (11/2/72) es el único medio de prensa que recuerda la primera representación de *Numancia* en nuestro país y qué objetivos diferentes perseguían aquella puesta en escena de 1943 y la actual de 1972, atravesadas por contextos históricos nacionales e internacionales disímiles.

La *Numancia* de Cervantes y el declive del Imperio español

El Diario (6/2/72) ubica la escritura de la tragedia cervantina en su tiempo, se refiere al auge y declive del Imperio español hasta el siglo XIX y establece un paralelismo entre *El cerco de Numancia* y *Don Quijote de la Mancha* porque son expresiones de «la imagen trágica y heroica del valor español» (7). *El cerco de Numancia* relata un hecho sucedido en el siglo II antes de Cristo en la España Citerior, donde se exalta el coraje español ante los romanos cuando el Imperio está en el cenit de su gloria. Previo a la aparición de la obra de Cervantes, España es la vencedora de Lepanto, conquistadora y colonizadora de otros pueblos. Es a fines del siglo XVI que comienza el desmoronamiento del Imperio español,

cuya culminación sucede a fines del siglo XIX con la pérdida de sus últimas colonias. Según el crítico de *El Diario*, Cervantes es testigo de su época y a través de su tragedia plasma «la imagen trágica y heroica del valor español cuando ese valor constituye la esencia misma y la razón de ser y existir de todo un pueblo, de una nacionalidad» (7). También establece un paralelismo entre la *Numancia* y el *Quijote* al afirmar que Cervantes en este último «mostrará esa otra cara, también trágica aunque grotesca, de un valor ya sin objeto en que aplicarse por ausencia de oportunidad para la aventura gloriosa» (7).

***Numancia* como tragedia representativa del teatro clásico español**

El Popular (9/2/72) es el único medio periodístico que hace mención a las características propias del teatro clásico español y afirma que entre las grandes tragedias cívicas se encuentra *Numancia*. A continuación, Mediza enumera un conjunto de sentidos que se manifiestan «ya como oposiciones, ya como temas paralelos» (13), aunque la tragedia como género posee un tema central que ordena y articula el discurso:

mientras los romanos exaltan el valor de la muerte, los numantinos representan el derecho a la vida, así mientras aquellos se entregan a las prácticas licenciosas del amor lascivo, los bravos pobladores de la ciudad sitiada sufren la incertidumbre del amor honesto o, pasando a otro nivel, mientras Escipión se siente abrumado por el deber, *Numancia* se ve abrumada por el dolor (Mediza, 1972: 13).

En la obra «lo individual y lo colectivo se entrelazan e influyen recíprocamente» (13) como es el caso del personaje de Morandro y su amada Lira, quien «enfrentado a su compromiso con el mundo, padece de igual forma los apremios del amor como las exigencias de su responsabilidad social, hasta fundir la una con el otro» (13). Por otra parte, el crítico afirma que la acción adquiere un carácter emblemático y se llega a las personificaciones simbólicas (España, la Enfermedad, la Guerra, la Fama). Destaca especialmente el personaje de Viriato porque da paso a uno de los momentos, en términos teatrales, más logrados de la tragedia: el suicidio del último numantino vivo cuando Escipión entra a la ciudad. Su muerte le quita los honores al general romano en su regreso victorioso a Roma, luego de dieciséis años de asedio. En esta acción también el valor colectivo se impone al sentimiento individual pues «su caída es una síntesis dramática de la suerte sufrida por su pueblo o, dicho de otra

forma: ella implica la ruina, pero también la gloria de NUMANCIA» (13). De esta manera, Mediza de *El Popular* (9/2/72) realiza un análisis literario del texto cervantino y ubica a la obra como una de las grandes tragedias del teatro clásico español por su temática, tratamiento de los hechos, función de los personajes y sentidos metafóricos.

Calidad literaria del texto cervantino y versificación

Para Gilbert de *Marcha* (11/2/72) las bondades literarias de la obra de Cervantes distan de «la gracia poética de un Lope» (28) y del «aliento libertario de una *Fuenteovejuna*» (28), aunque reconoce y destaca la versión modernizada y abreviada de Alberti, ya que el hipotexto cervantino es una tragedia renacentista española «retóricamente insuflad(a) de acentos épicos y líricos, dedicados con soltura —con modestia casi, diría— a exaltar la magnitud del tema propuesto» (28).

Mediza de *El Popular* (9/2/72) elogia a Cervantes y a Alberti porque demuestran preocupación por las formas de composición del drama, «dotándolo de una sólida estructura teatral en el juego de paralelismos y oposiciones» (13). Por otra parte, el crítico analiza la versificación del texto y reconoce que no posee «la complejidad, agilidad y virtuosismo de finales del Barroco» (13), pero funciona con seguridad y solvencia técnica. Señala que mientras el verso endecasílabo es utilizado en los diálogos expositivos para la arenga, las situaciones trágicas y las personificaciones, el octosílabo es usado en función del amor y las experiencias dolorosas que se expresan. Mediza coincide con otros críticos, como Gilbert de *Marcha*, que el lenguaje cervantino no alcanza el nivel poético ni la flexibilidad rítmica del verso de Lope o Calderón, pero expresa «un gran sentido retórico-dramático y presenta no pocas dificultades para una correcta lectura» (13).

La versión de Alberti

En *El Popular* (9/2/72) Mediza analiza la reescritura que había realizado Alberti en 1943 sobre la tragedia de Cervantes y advierte que las cuatro jornadas cervantinas son reducidas a tres, se agrega un prólogo paródico sobre el juramento de Lisístrata y Cleónice, los personajes de Aristófanes, y se elimina una serie de secuencias, pero se preserva la estructura y la

disposición situacional planteada por Cervantes. Para el crítico el trabajo de Alberti consiste, principalmente, «en perseguir una síntesis necesaria y adecuada, eliminar lo accesorio y preservar aquello que es esencial al propio desarrollo de las acciones» (13). Asimismo, destaca su buen criterio al conservar en la jornada III «la galería macabra que se nos ofrece» (13) antes que plantear una resolución nueva o algún recurso «más funcional y conveniente» (13). Y es así que en la última jornada la obra se convierte en un espectáculo «triste y lamentable» (13) cuando los numantinos deciden colectivamente acabar con sus vidas. Esta «acumulación de horrores» (13), como Mediza lo denomina, implica un desafío para cualquier director por dos motivos: por un lado transgredir el principio clásico que indica que la muerte no suceda en el escenario; por el otro, la sensibilidad contemporánea «no resiste un excursus tan desbordado y truculento» (13). Vinculado con este tema, cuestiona la dirección de Schinca, de quien dirime «debió pagar tributo a esa insuperabilidad de principio, por más que la concepción global del espectáculo resulte altamente positiva e implique una clara superación respecto de los pruritos académicos que dominaban sus trabajos anteriores, causando un efecto paralizante» (13).

Por su parte, *El Diario* (6/2/72) destaca en la versión de Alberti «la calidad y el respeto en lo esencial» (7) en dicha reescritura y enumera algunas variantes que introduce en el hipotexto cervantino: reducción de cuatro jornadas a tres e intercalación de algunas octavas reales y versos sueltos sujetos al estilo cervantino, que cataloga como prueba suficiente del acierto de esta versión, y lo especifica con un ejemplo en la obra: la supresión de la octava real donde el río Duero profetiza la grandeza de Felipe II no disminuye la esencia dramática ni su reincorporación sumaría nada que no fuera de exclusivo interés histórico «más para estudiosos que para público de teatro» (7).

En *Marcha* Gilbert(11/2/72) destaca el valor «desarcaizante y sintetizador» (28) de la versión de Alberti, pues el texto cervantino desborda de acentos épicos y líricos con el fin de exaltar la magnitud del tema propuesto.

Dirección de Schinca

El Diario (6/2/72) valora positivamente la dirección de Schinca y la destaca como jugada en cuanto al ingenio, la sobriedad y el criterio en el manejo escenográfico. Se trata de una puesta muy moderna en cuanto a elementos escenográficos, vestuario, telas colgantes y exposición de la muerte colectiva ante el público.

En *El Popular* (9/2/72) Mediza se refiere a la dirección de Schinca citando dos instancias de la puesta en escena. La primera es cuando transgrede el principio clásico de no exponer la muerte en el escenario y sostiene al respecto que «el director debió pagar tributo a esa insuperabilidad de principio, por más que la concepción global del espectáculo resulta altamente positiva e implique una clara superación respecto de los pruritos académicos que dominaban sus trabajos anteriores, causando un efecto paralizante» (13). La segunda valoración destaca la opción de Schinca de concebir su espectáculo alejándose de la pompa arqueológica de antaño en cuanto a la escenografía y el buen criterio utilizado en todo lo referente al trazado escénico.

En *Marcha* (11/2) Gilbert cataloga de empresa ardua poner en escena una obra como *Numancia*, por sus particularidades estilísticas (tragedia en verso, verso castellano directo) a lo cual se suma un número importante de personajes reales y alegóricos y un prólogo paródico. Según la crítica, Schinca «paga tributo a esos riesgos» (28) y coincide con Mediza en cuanto a la terminología utilizada para valorizar el espectáculo.

Para *El Diario Español* (10/2/72), firmado por N.N, la dirección de Schinca no resulta satisfactoria y la tilda de «muy moderna» (10), ya que los soldados romanos están vestidos con «modernos safaris» (10), lo que resulta inverosímil en una obra que transcurre en el año 133 a.C.²⁸

²⁸ La no utilización de un vestuario acorde a la temporalidad en que transcurre el drama cervantino pudo estar relacionado a un tema presupuestal y no de sesgo modernista. Eduardo Schinca afirmó al respecto una vez: «El medio artístico uruguayo, por su escasez de recursos, siempre trabaja con lo necesario. Aquí no existen los grandes despliegues de producción que pueden permitirse otros» (Fabio Guerra. *El País Cultural*, N° 497, 14 de mayo de 1999. En: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com>).

Actuación del elenco y declamación de los versos

Gilbert de *Marcha* (11/2/72) elogia las labores actorales con las que cuenta el espectáculo, «sorteando el cerco que le impone la poesía», en un claro juego de palabras. Destaca en primer lugar la actuación de María Azambuya en los papeles de España y madre, «fuerte y límpida, generosamente dotada para la tragedia, con presencia, voz y decir espléndidos» (28); Marta Albertini como Viriato es «la otra hermosa voz femenina» (28); «La intuición sensible» (28) de Catherina di Mucci en Lira; «la nobleza» (28) de Ernesto Rivas en Morandro; Alejandro Pampurro, Armando Halty y Camilo Bentacourt «parcialmente cada uno de ellos» (28). Respecto a la declamación de los versos, la crítica no escatimó en severas apreciaciones: «voces ingratas, tonos destemplados, dicciones inexperientes o desconectadas del ejercicio y el sentimiento de la poesía, por lo menos de su enunciación rítmica y significativa, frustran por modo diverso y hasta lo ininteligible, aun con la buena acústica de la Sala 18, demasiados parlamentos» (28).

Sobre las interpretaciones del elenco, *El Popular* (9/2/72) señala algunas carencias así como en la dicción, que estima comprometieron «las generosidades del espectáculo» (13), aunque rescata las actuaciones de Armando Halty y sus «buenos oficios» (13), «la naturalidad de Marta Albertini» (13) y la «bien encaminada composición» (13) de Morandro que realiza Ernesto Rivas. En cuanto a la declamación de los versos, Mediza señala las dificultades en las técnicas de la recitación clásica, donde los intérpretes se enfrentan «con problemas de sintaxis, de ritmo, de acentuación y modulación difícilmente superables» (13), pero aclara que la responsabilidad de la defectuosa dicción es responsabilidad de la dirección de Schinca «marcándoles una tonalidad exasperada que se mantiene desde el principio al fin, anulando toda responsabilidad de crecimiento y matización» (13).

El Diario (6/2/72) realiza una extensa valoración negativa sobre el elenco y reconoce, en primer lugar, la dificultad que conlleva la pronunciación correcta de los versos de un texto clásico si no hay familiaridad con ellos.

Del elenco cabría decir que cumple un propósito meritorio y se esfuerza honradamente por conseguirlo sin contar con la experiencia y la preparación debidas [...] la mayoría de nuestros actores, como nuestra gente en general, carecen de una dicción correcta y aun de elementales recursos de impostación [...] una falta total de familiaridad con octosílabos y endecasílabos [...] alcanzó muchas veces anoche solo un tartamudo paso (7).

El segundo juicio negativo sobre el desempeño del elenco recae en la impostación de la voz, que está mal colocada, según el crítico, y «a ello cabe agregar esa vieja e inveterada costumbre de creer que a fuerza de gritos se obtiene un clima dramático. [...] No por gritados alcanzaron mayor fuerza los versos y la pasión en ellos expresada, sino que solo se asistió al jadeo, a la enronquecida versión de un pasaje, además, ininteligible» (7). Aconseja, irónicamente, que los actores recuerden el consejo de Hamlet a los cómicos en la Segunda escena del Tercer acto, y a continuación cita el párrafo textual de la obra de Shakespeare.

El Diario Español (10/2/72) afirma que la actuación de algunos actores es correcta, pero otros son considerados «imposibles» (10) y con pronunciaciones «inintendibles» (10). El personaje de Viriato es interpretado por una mujer (Marta Albertini), cuestión que le resulta inverosímil pues «su femineidad y gestos de mujer la traicionan» (10).

Vestuario, escenografía, iluminación, movimiento escénico

El Diario (6/2/72) no hizo una evaluación sobre algunos componentes del espectáculo teatral como el vestuario, la iluminación y la escenografía.

Por su parte, *El Popular* (9/2/72) compara la puesta en escena de Schinca con las del período Barroco, señalando las diferencias extremas entre ambas, porque mientras este espectáculo opta por el despojamiento, las disposiciones escenográficas del primer Barroco hacían uso de «tramoyas, ruidos, nubes, representaba batallas, incluyendo desfiles a caballo y movimientos de gran aparato, y con las condiciones generales que reinaban en aquel espectáculo signado por una gran complicación del juego escénico» (13). Mediza (1972) destaca la opción de Schinca para concebir su puesta en escena en oposición a la exuberancia de antaño, privilegiando una escenografía despojada, minimalista, solo utilizando un par de

escaleras que cumplen varias funciones: una se vincula con la mecánica natural de las acciones y la otra con su valor simbólico.

Por un lado ellas evocan la presencia física de los muros numantinos, por otro, sirven para poner de manifiesto el elevado lugar que ocupa ESCIPIÓN-EMILIANO en las esferas militares del mundo romano, y aquí, lo que se tiende a distinguir -al colocar al general en un plano superior al resto de las figuras operantes dentro del drama-, es un valor ético-profesional. Es así como a través de todo el espectáculo esas simples escaleras alternan su rol puramente accesorio con otro más significativo y fundamental desde el punto de vista del contexto (Mediza, 1972: 13).

El vestuario es catalogado como simple, pero funcional y concordante con la escenografía despojada porque «la sustitución de todos los elementos de utilería y, en algunos casos, de vestuario por unas simples franjas (en blanco y negro) que ya operan como capas, ya como mantos y sudarios o ya se constituyen en el reguero de sangre que deja MORANDRO antes de morir, supone todo un acierto» (13). Respecto a las tonalidades utilizadas en las prendas, estas tienen una función simbólica: «los colores elegidos representan una acertada acentuación cromática-simbólica en torno a una de las oposiciones básicas del drama, esto es, los principios de la vida y de la muerte» (13). Sobre el juego de luces, a cargo de Julio Matto, el crítico valora como excelente la iluminación.

Para Gilbert de *Marcha* (11/2/72) el rasgo más sobresaliente del espectáculo recae en lo visual. Se destacan de manera eficaz los aportes creativos de Prieto-Carrozzino respecto a «las versátiles, sugestivas escaleras, la ropa simple, esencial, el color, las versátiles telas larguísimas» (28) que combinan perfectamente con la iluminación de Julio Matto, a lo cual se suma «la fluidez general en los desplazamientos de los personajes, la valorización del espacio, la composición escénica resulta con tan buenos recursos imaginativos como en la muerte de Viriato» (28).

Por su parte, *El Diario Español* (10/2/72) afirma, escueta y categóricamente, que para lograr un buen espectáculo se necesitan «un elenco capacitado, y un vestuario, una escenografía y otros elementos a la altura, y esta versión adolece de todo eso» (10), sin analizar cada signo teatral a que refiere, pero dando a entender que estos son deficientes.

En relación al movimiento escénico de los actores Mediza de *El Popular* (9/2/72) afirma que «La plasticidad indudable del conjunto y el buen criterio empleado en todo lo referente al trazado escénico, no pueden hacernos olvidar algunos desajustes en el movimiento, en el ritmo y algunas líneas farragosas que desdibujan la composición grupal» (13). Sin embargo, reconoce la eficacia teatral de otros momentos escénicos como la muerte del personaje de Viriato, que resulta en una «sobria y profunda expresividad» (13).

Valoración del espectáculo y reacción del público

El Diario Español (10/2/72) realiza una valoración negativa sobre la puesta en escena de la *Numancia* de Schinca y comienza su reseña afirmando irónicamente que «Se dice que de bien intencionados está el infierno lleno. No dudamos pues la buena intención de Eduardo Schinca y el elenco de SUA» (10), para finalmente concluir que el espectáculo pudo haber sido «potable, con actores más avezados y una dirección más clásica» (10) y la tilda de «clase B» (10). En cuanto al público, lo divide en dos clases y, por ende, en dos tipos de reacciones ante la obra: «la claqué perfectamente organizada, viva, grita, aplaude frenéticamente al final de la representación» (10) en contraposición al público aburrido que soportó durante una hora y media el tedio de una obra calificada como «mal espectáculo» (10).

Gilbert de *Marcha* (11/2/72) señala que las faltas interpretativas del elenco están compensadas por una puesta en escena vigorosa, moderna, que suple una dicción deficiente y «son estas pautas de expresividad con un sentido escénico de hoy y un buen criterio de despojamiento las que confieren al espectáculo una imposición noble» (28).

Para Mediza de *El Popular* (9/2/72) «la concepción global del espectáculo resulta altamente positiva» (13), sin entrar en detalles, mientras *El Diario* (6/2/72) no expresa en su artículo crítico una conclusión general sobre la puesta en escena.

Tanto *Marcha* (11/2/72) como *El Popular* (9/2/72) no manifiestan cuál es la reacción de los espectadores ante la obra ni qué tipo de público asiste al estreno.

Algunas conclusiones

Cuatro periódicos con distintos lineamientos políticos son los que informan sobre el estreno de *Numancia*: *El País* (nacionalista-independiente), *Acción* (colorado-batllista), *El Popular* (comunista) y *El Diario* (sin afiliación política, pero además es el primer diario capitalino que no se erige como bandera o tribuna de un partido político o sector político), y la promocionan refiriendo prácticamente a los mismos elementos técnicos: dirección, elenco, compañía teatral, sala, día, iluminación escenografía, etc. Paralelamente, también son cuatro medios de prensa ideológicamente distintos los que no mencionan el desembarco de la obra en el circuito teatral de la capital: *El Diario Español* (órgano de los españoles de Uruguay), *Marcha* (socialista), *El Día* (colorado-batllista) y *La Mañana* (colorado-terrorista).

El anuncio y el silencio sobre el futuro estreno de la tragedia cervantina no parece obedecer a las diversas tendencias políticas de los diarios y semanarios, si bien se trata de un texto escrito por un español republicano y comunista, teñido por el recuerdo de la guerra civil española, estrenado tres décadas atrás en Uruguay, hecho que condujo a la prensa a tomar distintas posturas sobre el espectáculo y el antecedente español en plena guerra civil.

En la concepción de la *Numancia* de 1972 convergen tres elementos que parecen determinantes en su impronta: el contexto pre-dictadura, la representación en el teatro El Galpón y la adaptación y dirección de Eduardo Schinca. En cuanto al primer componente, la situación nacional parece ser un incentivo para poner en conocimiento del público una obra donde la libertad de un pueblo es avasallada por otros, conflicto que puede encontrar su correlato aquí. Cabe recordar que entre 1968 y 1972 el país atraviesa por un proceso de crisis social, política y económica, y el ascenso a la presidencia de Jorge Pacheco Areco determina una inflexión en el plano político-institucional, ya que utiliza instrumentos autoritarios, aunque presentes en la Constitución Nacional de 1967, para instaurar un régimen dictatorial. La actuación de la guerrilla urbana, surgida en 1962, y de las Fuerzas Armadas, que lentamente adquieren un rol preponderante respecto al Estado y sus instituciones, sume a la sociedad en una atmósfera de violencia mientras las acciones y omisiones de una política ineficaz convierten a este período en la etapa de transición de un régimen democrático a uno autoritario. En 1972 son derrocadas militarmente las organizaciones subversivas, y el nuevo

reglamento prohíbe la actividad política y suprime las libertades públicas de informar y opinar, que finaliza en la ruptura institucional y en la instauración de una dictadura cívico-militar.

La elección de representar *Numancia* en el teatro El Galpón no parece responder a una cuestión del azar, teniendo en cuenta que se trata de una institución preocupada por el teatro de ideas, que procura ejecutar una actividad comprometida con el pueblo y ser partícipe de sus luchas. El Galpón, como teatro independiente, sienta sus bases en la creencia de que el teatro puede y debe cumplir una misión reveladora, en el entendido de enriquecer a los espectadores y no solo entretenerlos, y sea funcional al país, es decir, represente de alguna manera los problemas de su gente. El énfasis en los aspectos ideológicos de sus espectáculos no se detiene durante el período en que el continente latinoamericano intenta ejecutar grandes procesos de justicia social. Asimismo, en los períodos más críticos del enfrentamiento entre la guerrilla y el Estado, que no auguraban un final positivo para el país, conserva el cariz político de su propuesta teatral y transmite por medio de los textos clásicos aquello que el régimen opresor no permite visibilizar para el pueblo (Campodónico, 1999). Por estas razones expuestas, no es extraño que sea elegido como el lugar más apropiado para representar el drama cervantino, porque se inscribe dentro de una manifestación cultural de transformación de la realidad.

La aceptación o rechazo de la adaptación y puesta en escena de Schinca queda manifiesta por medio de los juicios emitidos por los órganos de prensa escrita, que también se expiden sobre la relevancia del texto cervantino en el medio local. En primer lugar, el texto dramático, como texto literario, es valorado positivamente. La versión de Rafael Alberti no encuentra objeciones en los críticos de 1972 como sí sucedió en 1943, donde el prólogo agregado por el autor fue blanco masivo de rechazos. En cuanto al texto, como texto espectacular, aparece la figura de Schinca como adaptador y director, pero ningún medio periodístico remite a la dramaturgia si bien realiza algunas modificaciones sobre la versión de Alberti. Una de las razones podría radicar en que el director suplanta algunos versos por los originales de Cervantes, que el propio Alberti había eliminado, por lo que el libreto de Schinca oscila entre las dos *Numancias*, guardando fidelidad a ambas obras. En segundo lugar, la valoración del espectáculo es heterogénea. Los periódicos de tendencia de izquierda son los que realizan un

juicio valorativo positivo de la puesta en escena mientras los de derecha la evalúan negativamente, o no se expresan sobre ella, negándole así visibilidad. Para *Marcha* y *El Popular* el espectáculo es muy actual, basado en pautas con un sentido escénico contemporáneo y despojado estéticamente. En oposición a estas apreciaciones, *El Diario Español* lo califica como un espectáculo menor y falto de una dirección clásica y *El Diario* no manifiesta una conclusión general sobre la puesta. Son destacados por *Marcha* y *El Popular* el vestuario, la escenografía, la iluminación y el movimiento escénico, que combinan de manera acertada entre ellos. Solo *El Diario Español* considera que estos elementos son deficientes y *El Diario* no realiza valoraciones al respecto. La actuación del elenco es destacada por *Marcha*, *El Popular* y *El Diario Español* mientras *El Diario* la califica de negativa. Sobre la declamación de los versos el veredicto de los medios es unánime: la dicción dificultosa y la impostación de la voz impiden una correcta declamación de los versos y los tonos son destemplados.

Por otra parte, la prensa dedica extensos párrafos a los autores de la obra teatral, al contexto histórico de la concepción de la *Numancia* de Cervantes, a la obra como tragedia representativa del teatro clásico español, a la calidad literaria del texto cervantino y a la adaptación que realiza Alberti, pero ¿qué hay del simbolismo de la obra? ¿Cómo se combina la densidad simbólica que posee con el planteo realista? En 1943, siete medios de prensa aluden al simbolismo de la tragedia, en tanto una minoría no se pronuncia sobre el tema. En 1972, sucede lo contrario, ya que solo el semanario *Marcha* lo menciona, pero no hace una referencia explícita sobre él. Hay un reconocimiento a los valores universales que posee el texto, pero demasiado ligados al ciudadano español, a su historia, a su esencia, que en el Uruguay de principios de los 70 no encuentra su correlato como había sucedido con la representación de 1943, en un contexto político, social y cultural muy afín con la España republicana de entonces.

Isabel Gilbert de *Marcha* no establece una posible conexión entre la situación política y social que atraviesa el Uruguay —el «cercamiento» progresivo que sufre la sociedad civil por parte de las Fuerzas Armadas— y el episodio que cuenta la obra. La traspolación de la acción dramática de la ciudad de Numancia al ámbito local no es posible, según la crítica, por su esencia española, y así anularía la posibilidad de leer la obra como un espejo en el cual ver

reflejada la tragedia que podía resultar para el pueblo uruguayo el avance de las fuerzas opresoras, tragedia universal al fin. Sostiene que el conflicto planteado es exclusivamente español, hecho que impide que el público uruguayo pueda sentirse representado o identificado con él, y posee una fuerte conexión con la guerra civil española, aunque la adaptación de Schinca, al igual que el texto de 1943, no hace referencia al suceso bélico, lo que parece facilitar la alusión al pasado. La invasión y sometimiento de un pueblo por otro más poderoso sobrepasa el modelo histórico que se (re)presenta. Puede no haber una coincidencia geográfica y temporal, pero la universalidad del suceso puede sobrepasar esos detalles y ser asimilado en el ámbito local. Sin embargo, Gilbert es enfática en su veredicto de que se trata de una pieza anacrónica en 1972. Según ella, la impronta «excesivamente» española imposibilita la empatía con el público contemporáneo y destaca en oposición la oportuna representación en 1943 por la hermandad generalizada entre uruguayos y españoles, producto de la guerra civil. Sin embargo, irónicamente, *Marcha* integra el grupo de los pocos órganos de prensa que en 1943 no menciona el simbolismo de la obra, tan significativo para ambos pueblos en aquel contexto, y treinta años después no le otorga un papel significativo en la escena montevideana. Gilbert apela a la memoria histórica del público/lector para apoyar su evaluación sobre el espectáculo de Schinca: a partir de la característica específica y concreta de la anécdota de la ciudad numantina puede ser universalizable, es decir, representativa de un proceso mayor: la historia de un país, de un siglo, quizás de otros países, de otras épocas. Es una aspiración que poseen muchas obras de teatro, pero que unas pocas logran, y la versión de Schinca no alcanza este objetivo. Realiza un análisis positivo sobre la puesta en escena del director, pero no así sobre la relevancia del texto en el Uruguay de antaño.

El Popular es el otro medio de prensa de tendencia de izquierda que alaba el montaje de la *Numancia*, pero no considera el simbolismo de la obra. Al respecto, es pertinente mencionar algunas particularidades de este periódico para poder dilucidar un posible motivo. En primer lugar, se trata de un periódico de orientación comunista, pero no se define a sí mismo como el órgano oficial del Partido, como su antecesor Justicia, lo que se traduce en una flexibilidad más amplia en cuestiones tildadas de secundarias a la línea política, que no comprometen la posición oficial del PCU. Su propio nombre da cuenta del interés por adentrarse en el proletariado y en los sectores populares para poder direccionarlos mediante

una comunicación más fluida, la cual consiste en un lenguaje más cercano al trabajador, a sus problemáticas, y la inclusión de elementos de la ideología social y la cultura popular montevideana. Si bien tiene como prioridad informar sobre el movimiento sindicalista y la política nacional e internacional, no falta la cobertura sobre deportes, policiales y espectáculos, entre otros (Leibner, 2011).

Este proceso de adaptación le vale una mejor aceptación entre las «masas», por su impronta más ágil y amplia que otros diarios que comparten su misma ideología (incluye a todo el PCU). Sin esta referencia no puede comprenderse la hegemonía que alcanza el comunismo local sobre la clase obrera y en determinados grupos populares de la capital en la década del 60 y comienzos de los 70 (Leibner, 2011). A través de sus páginas difunde la Ley de Reforma Agraria y el Llamamiento de La Habana en favor de la Revolución cubana; denuncia el avance de las bandas fascistas en los 60, lucha por la unión de las izquierdas y apoya al Frente Amplio; expone la concentración y extranjerización de la banca y se enfrenta al pachecato, y se convierte en un baluarte en la defensa de los principios internacionalistas, del campo socialista y de la lucha de los pueblos por la paz y la independencia (Álvarez Ferratjans, 2008).

Por todo lo expuesto, no deja de ser un hecho peculiar que *El Popular* omita un juicio de valor sobre el simbolismo de *Numancia* y no tienda un puente entre el conflicto planteado en la obra y la vulnerable situación política y social que se vivencia aquí. Si se trata de un medio de prensa que intenta convencer y ganar adeptos para su causa —crear conciencia social en el proletariado y las clases populares— y brega por la paz y libertad de los pueblos, ¿por qué razón no considera que a través de este drama teatral puede advertir, exhortar o concientizar a sus lectores sobre el peligro inminente que se cierne sobre la sociedad uruguaya si sus libertades son cercenadas y sus voces, acalladas? ¿En su silencio influyen las censuras previas a las que fue sometido por oponerse a los lineamientos del gobierno de Pacheco Areco? Las intimidaciones que padece —y devinieron en su cierre definitivo— bien pueden ser una razón válida, pero quizás no son las únicas.

Ambas publicaciones de tendencia de izquierda manifiestan sus juicios valorativos sobre la relevancia del texto cervantino de manera distinta e inesperada: *Marcha* la desaprueba y *El*

Popular la ignora. Ahora bien, en el caso de *Marcha*, ¿cuánto puede incidir en el análisis de la resignificación del drama numantino la orientación política del semanario, la postura individual de la autora del artículo y el convulsionado ambiente político nacional? Es importante aclarar que desde 1968 los medios de comunicación padecen la censura cuando el gobierno de Pacheco Areco impone las medidas prontas de seguridad. Mediante el decreto 383/1968 establece el régimen de censura previa a las redacciones responsables de los diarios, donde se les prohíbe brindar información sobre paros o huelgas y actividades vinculadas con ellos. Al año siguiente, a través del decreto 313/1969, no se le permite a la prensa y radios hablar sobre las acciones subversivas y la utilización de siete términos²⁹ relacionados con ellas. Los periódicos de izquierda expresan que son objetos de censura con espacios en blanco en sus páginas, pero el gobierno les impone sanciones posteriores con cierres temporarios y definitivos. Uno de ellos es *Marcha*³⁰, que es clausurado durante tres ediciones consecutivas y padece otros cierres temporarios y definitivos por sus críticas al pachecato y agitar aún más a la ya conmocionada sociedad uruguaya, y *El Popular* también es objeto de censuras y clausuras por su línea de pensamiento contraria al gobierno. A inicios de 1971, nuevamente se efectiviza el régimen de censura previa: las crónicas policiales o políticas deben ser revisadas por la Oficina de prensa de la Jefatura de Policía de Montevideo antes de ser publicadas. Finalmente, con el advenimiento del autoritarismo, la libertad de prensa al servicio de la opinión pública resulta anulada, convirtiéndose en uno de los ejemplos más claros del progresivo avasallamiento de los espacios de libertad³¹ (Álvarez Ferretjans, 2008). Es claro que durante el mandato de Pacheco Areco los medios de comunicación no pueden ejercer un periodismo independiente, riguroso y libre del yugo del poder político para cuestionar la realidad del país y poner la información al servicio de la opinión pública. La prensa es un obstáculo que tiene que sortear constantemente el poder estatal por su rol de emisor de ideas, difusor de información y generador de movimientos en la población, que desafía y desestabiliza el orden establecido, o que se pretendía establecer.

²⁹ Comandos, células, terroristas, delincuentes políticos, delincuentes ideológicos, extremistas y subversivos.

³⁰ Fueron cerrados *Extra* (17/6/69), *Democracia* (7/7/69), *De Frente* (13/4/70), *El Eco* y *Ya* (15/2/71) (Álvarez Ferretjans, 2008).

³¹ El 2 de julio de 1973 fue cerrado *Acción* y el 30 de noviembre el Poder Ejecutivo decretó la proscripción del Partido Comunista y el cierre definitivo de *El popular* y *Crónica*. El 26 de noviembre de 1974 le tocó el turno a *Marcha* (Álvarez Ferretjans, 2008).

Las razones que motivan el silencio y el rechazo del texto cervantino no son claras, así que pueden incidir varios factores. En el caso de *El Popular*, su falta de pronunciamiento sobre la relevancia de la historia que plantea la pieza no parece obedecer a una cuestión de antipatía ideológica con el autor, ya que representa al Partido Comunista aquí y Alberti es un reconocido adepto al comunismo. Esta coincidencia lo acerca más al escritor que *Marcha*, de tendencia socialista. La persecución que sufre desde 1968, hasta su cierre definitivo, también puede influir en su negativa a pronunciarse en favor de la obra y exaltar sus valores libertarios. En el caso de *Marcha* también pueden incidir las restricciones que le impone el gobierno y las clausuras que sufre, pero parece poco probable si se tiene en cuenta sus antecedentes contestatarios, que tantas veces tentaron a su suerte. Es que a pesar de su afinidad con la izquierda, *Marcha* siempre se declara independiente, arriesgado políticamente, pero sin ser deudor de partidos políticos ni grupos económicos. La razón más relevante parece recaer en la evaluación personal que realiza la crítica teatral, más allá de ideologías políticas y restricciones gubernamentales. Gilbert hace hincapié en la impronta española de la obra, factor que impide una lectura en clave local en una suerte de abstracción de posible contacto con la propia realidad uruguaya. La dramaturgia de Schinca es bastante fidedigna del texto de Alberti en cuanto a forma y contenido, y quizás para la crítica el apego a los rasgos más esenciales de la obra hace que deje de ser contemporánea y pertinente a los tiempos presentes y la alejen de la sensibilidad y circunstancias del espectador uruguayo de 1972. Sin embargo, en oposición al juicio emitido por Gilbert, un sector del público —según *El Diario Español*— reacciona positivamente ante el espectáculo que se le ofrece en El Galpón, lo que da a entender que la problemática expuesta le resulta relevante y actual, y representa el sentir de un sector de la sociedad uruguaya.

Capítulo 5. La izquierda en el poder (2005-2014)

1.1 La presidencia de Tabaré Vázquez (2005-2009)

El 1° de marzo de 2005, Tabaré Vázquez asume la presidencia de la República. El arribo del Encuentro Progresista-Frente amplio al poder constituye un hecho histórico en sí mismo, porque finaliza con el predominio del binarismo político tradicional desde 1836 hasta la fecha, exceptuando algunos cortes.

Obtiene la mayoría parlamentaria —el 15 de febrero del 2005 se instalan las Cámaras Legislativas. El Senado está compuesto por diecisiete miembros del Frente Amplio, once del Partido Nacional y tres del Partido Colorado. Diputados tuvo cincuenta y dos miembros del Frente Amplio, treinta y seis del Partido Nacional, diez del Partido Colorado y uno del Partido Independiente—, lo que le permite gobernar independientemente sin recurrir a otros partidos para lograr consenso o estabilidad.

La idea de que el Frente pueda acceder al gobierno genera suspicacia a raíz del lineamiento marxista de varias de sus agrupaciones, que incluye a Tabaré Vázquez y su afiliación al Partido Socialista que se define, y en parte lo hace en la actualidad, como marxista-leninista. Pero la campaña de Vázquez y la designación de Danilo Astori —líder de Asamblea Uruguay— como ministro de Economía garantiza que el gobierno no adoptará la ideología de la vieja izquierda latinoamericana, admiradora de la Revolución cubana, sino la línea de la social democracia de centro-izquierda, cuyo corrimiento hacia el centro le proporciona ganancias electorales.

El nuevo presidente arma un gabinete con los líderes históricos de cada una de las facciones que integran la izquierda, salvo el Nuevo Espacio, casi todos participantes de la fundación del Frente Amplio en 1971.

La delicada situación económica en que se encuentran muchos sectores sociales, como consecuencia de la crisis del 2002, se torna en una preocupación del gobierno a atender en lo inmediato. En su primer día de gobierno el presidente anuncia dos medidas para llevar a cabo el programa social: la creación del Ministerio de Desarrollo Social (MIDES) y la implementación de un Plan Nacional de Atención a la Emergencia Social (PANES), que consiste en otorgar dinero mensualmente a las familias en extrema pobreza sin una contrapartida.

En el área laboral se reinstalan los Consejos de Salarios, ámbito de negociación tripartita (Estado, patrón y obrero), que se habían instaurado en 1943 y fueron suprimidos en el período dictatorial. Nuevamente se ponen en práctica en el primer gobierno de Sanguinetti y dejan de aplicarse en los sucesivos gobiernos, pero el nuevo Poder Ejecutivo accede al largo pedido del PIT-CNT, al que estaba vinculado por el proceso de acumulación de fuerzas.

Otras medidas que se toman son la reforma impositiva que crea el Impuesto a la Renta de las Personas Físicas (IRPF) y la reforma del sistema sanitario. Esta última se concreta en la creación del Sistema Nacional Integrado de Salud (SNIS) y el Fondo Nacional de Salud (FONASA) con la finalidad de universalizar el acceso a la salud. El FONASA amplía los beneficios de atención sanitaria a una amplia franja de la población sin acceso al sistema de mutualistas por cuestiones económicas, mientras que el SNIS extiende la cobertura médica a hogares con hijos menores a través de un aporte de los ingresos salariales o jubilatorios de los adultos de la familia.

En el ámbito educativo se crea en el 2007 el Plan Ceibal, que consiste en brindar a cada escolar y a los maestros del sistema estatal una computadora gratuita con conexión a internet. La aplicación progresiva de este plan es un paso importante en la inclusión de los niños y sus hogares. Por otra parte, también es significativa la creación de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII).

En materia de derechos humanos, el gobierno se propone el objetivo de investigar, buscar y obtener los restos de los desaparecidos durante la dictadura cívico-militar. A fines de 2005 se encuentran los de dos personas, lo que justifica la búsqueda y los motivos para

continuar adelante con escaso éxito posterior (Nahum, 2010). La violación de los derechos humanos durante el período dictatorial lleva a prisión al ex presidente Juan María Bordaberry y al ex canciller Juan Carlos Blanco por su injerencia en los asesinatos de Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz.

En el 2009 el Poder Legislativo aprueba la ley de «descentralización política y participación ciudadana», que crea ochenta y nueve municipios. Esta resolución establece una autoridad local de «tercer nivel» llamada municipio para las localidades con más de dos mil habitantes (en Montevideo la solución difiere). Cada municipio estará integrado por cinco miembros, elegidos paralelamente a los Intendentes y a las Juntas departamentales, y el primer titular de la lista más votada del partido más votado se convertirá en el alcalde y presidirá el municipio.

Tabaré Vázquez finaliza su mandato con un 70% de aprobación ciudadana, y varias de las acciones realizadas por el gobierno obtienen resultados positivos: la pobreza pasa de 32% en 2005 a 20,33 en 2008 (casi 400.000 personas); la indigencia se reduce de 4% en 2005 a 1,5% en 2008 (alrededor de 80.000 personas); las asignaciones familiares (apoyo a familias carenciadas con niños) superan el medio millón.

1.2 El segundo triunfo del Frente Amplio

En el 2008, los Partidos políticos comienzan a actuar conforme el proceso electoral que se desarrollará al año siguiente. El Partido Nacional presenta las candidaturas de Luis Alberto Lacalle y Jorge Larrañaga; el Partido Colorado, la de Pedro Bordaberry y José Amorín Batlle, y el Frente Amplio, la de José Mujica y Danilo Astori. El camino a las elecciones presidenciales se inicia con las internas de cada Partido el 28 de junio de 2009.

Las elecciones nacionales del 2009 tienen sus particularidades, porque el candidato del Frente amplio, y ex ministro de Ganadería, Agricultura y Pesca, elige como compañero de fórmula al líder de Asamblea Uruguay, Danilo Astori. Mientras que Mujica representa a los sectores más radicales del Frente amplio —MPP y Partido Comunista— Astori proyecta un mensaje de estabilidad económica a los agentes económicos y de moderación a los electores de centro y centro-izquierda.

José Mujica comienza su militancia política en el Partido Nacional, dentro del grupo del diputado Enrique Erro, que más adelante se encamina hacia posiciones de izquierda y entabla una alianza con el Partido Socialista y crea la Unión Popular. En 1963 surge el Movimiento de Liberación Nacional (MLN-T), fundado por Raúl Sendic, cuyo fin es hacerse con el poder a través de la lucha armada, siguiendo el ejemplo cubano. Mujica es uno de sus dirigentes, hecho que lo conduce a varias detenciones y a permanecer preso durante toda la dictadura, siendo liberado por la ley de amnistía aprobada en 1985.

A partir del fallecimiento de Sendic, en 1989, Mujica funda el Movimiento de Participación Popular (MPP), que ingresa ese mismo año en el Frente Amplio, y es electo diputado en 1995 y senador, en 2000. En el 2004 el entonces presidente Tabaré Vázquez lo designa ministro de Ganadería, Agricultura y Pesca, pero renuncia en el 2008 para organizar su candidatura presidencial. Mientras que en el 2004 el Frente sale ganador en primera vuelta, en las elecciones del 2009 la candidatura de Mujica no alcanza el 50% y es necesario recurrir al balotaje. El resultado de la segunda vuelta evidencia que Mujica logra la victoria con votos extrapartidarios. En la primera vuelta se eligen a los miembros del Poder Legislativo y el Frente obtiene la mayoría absoluta en ambas cámaras.

1.3 La presidencia de José Mujica (2010-2014)

Durante la campaña electoral Mujica hace hincapié en la inseguridad ciudadana, la política exterior, con acento en la integración regional, y la reforma y extensión educativa.

La economía queda en manos del vicepresidente Astori, según lo acordado por ambos dirigentes al conformar la fórmula presidencial, garantía de tranquilidad para los mercados y el encauce hacia el centro político que proporciona la victoria electoral. Además, Mujica incluye a la oposición en los directorios de los entes autónomos y empresas estatales.

La legalización de la marihuana es un hecho político que le da fama mundial y que ningún otro país apoya. Esta ley pretende que el Estado regule el mercado del cannabis para combatir el narcotráfico y el consumo de drogas más fuertes, pero Mujica finaliza su mandato sin que la reglamentación de la ley sea implementada totalmente y se traspasa al segundo gobierno de Tabaré Vázquez.

En el ámbito educativo se crea la Universidad Tecnológica (UTEC) como segunda universidad estatal, ubicada en diversas sedes del interior del país, descentralización que da fin al monopolio estatal de la Universidad de la República en la enseñanza universitaria.

Otra conquista social es el reconocimiento legal de nuevos derechos como la despenalización del aborto —ley vetada en el anterior gobierno frentista y con mayor consenso interpartidario— y el matrimonio igualitario.

En noviembre de 2010, ocurre otro cambio jurídico relevante: la Suprema Corte de Justicia declara inconstitucional la «Ley de caducidad de la acción punitiva del Estado», que había sido ratificada dos veces (1989 y 2009) por referéndum popular. Posteriormente, en octubre de 2011, la anulación de esta ley es aprobada por el Poder Legislativo con el beneplácito de los organismos de derechos humanos y la central sindical.

2. La economía durante los gobiernos frenteamplistas

Entre 2005 y 2015, la economía transcurre por uno de los períodos de mayor bonanza en la historia del país. A partir del 2003 el crecimiento se debe principalmente a los altos precios de los *commodities*, a causa de la demanda china y de la inversión extranjera.

Durante el gobierno de Vázquez el crecimiento del PBI es de 5% anual, a pesar de la desaceleración en 2009 por la crisis económica mundial originada en Estados Unidos, mientras que en el transcurso del gobierno de Mujica la expansión económica es de 5% anual y concluye el período con un enlentecimiento que coincide con la desaparición de los «super precios» de los *commodities*.

El aumento del PBI durante dos años se traduce en un crecimiento de las exportaciones, un descenso de la desocupación y de la pobreza, una mejora del poder adquisitivo del salario y también una expansión del gasto estatal y de la deuda externa. Influyen en gran medida la «revolución» agrícola, causada en parte por la inversión de productores sojeros argentinos, y la instalación de dos plantas de pulpa de papel, que son las máximas inversiones privadas. El ciclo industrializador se concreta en dos proyectos: el primero es la planta de pasta de celulosa de Botnia, actualmente UPM, en Fray Bentos; el segundo, la fábrica de celulosa de Montes del Plata, en Conchillas.

La estabilidad económica mundial y la legislación local benefician el aumento de la inversión extranjera y nacional. El buen manejo macroeconómico posibilita que Uruguay recupere en el 2012 el grado inversor perdido en 2002, el comercio exterior se amplíe y las exportaciones alcancen niveles sin precedentes, y el auge de los precios de los *commodities* redundan en beneficio de los rubros tradicionales —carne, lácteos, cereales, lanas, cueros— a los que se agregan dos actividades nuevas: la soja y la forestación.

Internamente se lleva adelante una importante reforma fiscal, que se aplica desde 2007, y se restablece el impuesto a la Renta de las Personas Físicas (IRPF) que grava el salario como

renta del trabajo y la renta del capital. Esto deriva en un aumento de recaudación, un descenso de la evasión y un crecimiento exponencial del gasto público junto a un ascenso del déficit fiscal, que conduce a su vez a un ajuste fiscal en 2017, durante el segundo gobierno de Vázquez. El Frente Amplio maneja como consigna, para ajustar las cuentas públicas, obtener nuevos ingresos y no recortar el gasto.

La ya mencionada reinstalación de los Consejos de salarios devino en un mejoramiento del ingreso del trabajador, cuyas remuneraciones aumentan un 55% su poder adquisitivo desde 2004 hasta mediados del 2016.

El número de personas que acceden a un cargo público aumenta significativamente durante los dos primeros gobiernos frenteamplistas: en el de Vázquez suman 27.572 mientras en el de Mujica alcanzan a 33.630, y genera la suspicacia de que los gobiernos «progresistas» han caído en las pasadas prácticas del clientelismo político.

Durante la administración de Mujica se aprueban la Ley de Participación Público-Privado (2011) y la Ley de Inclusión Financiera (2014), que establece la obligación de pagar los salarios a través de los bancos.

Dos hechos acontecidos en el período de Mujica, vinculados a empresas estatales, causan revuelo público: la bancarrota de la empresa aérea PLUNA y el déficit de ANCAP por 800 millones de dólares.

La multiplicación de parques productores de energía eólica, públicos y privados, instalados a partir de incentivos tributarios desde 2007, dividen el origen energético y provocan un cambio estructural que hace al país más autosuficiente y, por lo tanto, más independiente de los combustibles de origen fósil. Al mismo tiempo, se fomenta la energía solar y la que se origina en la biomasa.

3. La educación en declive

El gobierno de Tabaré Vázquez instaura como innovación el Plan Ceibal, que se aplica por fuera del sistema educativo, y la Ley General de Educación, en 2008, que se centra en la distribución del poder en beneficio del gremio. Los resultados negativos de las pruebas PISA evidencian la crisis de la educación, en particular en secundaria, y colaboraron para que la ciudadanía tome este fracaso como un problema nacional. El gobierno de Mujica asume esta demanda y aumenta los recursos destinados a la educación, sin embargo, admite que su intento de reforma educativa no ha prosperado por la oposición de los gremios docentes, integrados principalmente por simpatizantes de la coalición de gobierno, entendiéndose que un mayor presupuesto no tiene su correlato en una mejora del nivel educativo. Los números señalan que solo el 48,5% de los jóvenes entre quince y diecisiete años completa nueve años de educación formal (seis de primaria y tres del ciclo básico de secundaria). Esta realidad expone uno de los fracasos más graves del sistema: el alto porcentaje de deserción traducido en la incapacidad del sistema para retener a los adolescentes. De esta manera, el sistema funciona como un generador de desigualdad, lo que hace peligrar el modelo de integración social que caracteriza al país en gran parte del siglo XX.

Capítulo 6. La *Numancia* de Sergio Pereira

1. El texto traducido al libreto: la adaptación de Sergio Pereira

La versión más moderna de la *Numancia* en nuestro país data del año 2011, y su adaptación y dirección están a cargo de Sergio Pereira.

En una entrevista con Serrana Díaz, del diario *El Observador*³², fechada el 12 de mayo de 2011, se le pregunta a Pereira acerca de la *Numancia* lo siguiente:

«¿Cómo describiría el texto de Miguel de Cervantes, adaptado por Alberti?»

Es un largo y hermoso poema, con una musicalidad increíble. Si bien la historia gira en torno a una tragedia (la preferencia de los numancianos [sic] de morir antes que rendirse ante los romanos), es también una historia llena de optimismo por la dignidad humana que se refleja en sus líneas. Esta adaptación de Miguel de Cervantes, se estrenó por primera vez en 1937 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en el momento en el que Franco estaba sitiando la ciudad (Pereira, 2011: s/p).

La respuesta del director, en pocas palabras, abarca tres aspectos de la obra dramática: el género literario (tragedia en verso), el eje central del argumento de la historia (resistencia de la ciudad de Numancia ante el sitio romano) y la ubicación espacio-temporal de la primera representación de la versión albertiana sobre el texto de Cervantes (contexto de la guerra civil española).

Más adelante, el martes 24 de mayo, bajo el título «Quedan 11 funciones» (s/p), el IAM (Instituto de Actuación de Montevideo) publica en su *blogg* dedicado a la obra —allí se exponen fotografías y algunas reseñas críticas sobre el espectáculo— una serie de objetivos y desafíos que plantea la puesta en escena, los valores que exalta el texto dramático, ya

³² Entrevista: «Un viaje por Chicago y Numancia», Sección: Espectáculos y Cultura } Teatro, 12 de mayo 2011, en: <https://www.elobservador.com.uy>

expuestos en el programa de mano, la ubicación espacio-temporal en que transcurre la acción, emulando la primera adaptación que realiza Alberti, y rememora las representaciones en su país de origen y en el nuestro, donde en esas palabras se combina el valor informativo con el propagandístico, y se refuerza el porqué y el para qué de una obra escrita con un propósito determinado, en un momento preciso de la historia de España, pero que no ha perdido su encanto para el público universal del siglo XXI:

- Un espectáculo hecho por jóvenes y para jóvenes.
- Un espectáculo cuya máxima aspiración ha sido mantener la pureza y sonoridad de los versos originales.
- Un espectáculo dinámico, repleto de imágenes conmovedoras y hermosas que levantan la anécdota y dan más profundidad a la temática planteada.
- Un espectáculo multimedia, donde conviven, además de las escenas actuadas por un numeroso elenco joven, escenas proyectadas en video (todo el afuera de Numancia –el campamento romano), ubicando la acción en la Guerra Civil española, con canciones coreografiadas y un continuo movimiento escénico que permite hacer entendible y accesible un lenguaje hermoso, pero muy alejado del oído del espectador del siglo XXI.
- Un espectáculo con historia, estrenado en el teatro de la Zarzuela, de Madrid, en el año 1937, mientras las tropas del General Franco tenían cercada la ciudad, y puesto en escena por primera vez en nuestro país por Margarita Xirgu en el estudio Auditorio del SODRE en el año 1943 (IAM, 2011: s/p).

La adaptación numantina de Sergio Pereira

La *Numancia* de Rafael Alberti está compuesta por cuatro partes: Prólogo, Jornada Primera, Jornada Segunda y Jornada Tercera. La adaptación que realiza Sergio Pereira se divide en quince escenas autónomas, es decir, no están aglomeradas en jornadas como en el texto original, y poseen diversos títulos para ser designadas. Las partes que la constituyen se denominan: «Video 1», «Canción», «Escena 1», «Canción / Coreo», «Escena 2», «Canción / Coreo», «Video 2 (inter-escena)», «Escena 3», «Escena 4 (empieza fogata)», «Escena 5», «Video 3», «Escena 6», «Canción / Coreo», «Escena 7» y «Final». Más allá de estos cambios en la forma de estructurar la obra dramática, el libreto es bastante fiel al texto de Alberti pues respeta en gran medida el contenido original y sigue el orden de los acontecimientos. Respecto a los cambios, las variantes que introduce Pereira son: el agregado de una voz en *off* que precede el comienzo de la acción dramática; la eliminación del prólogo; la anulación de algunos pasajes y personajes; la incorporación de algunos versos cervantinos quitados por

Alberti; la eliminación de varias didascalias y la acotación de gran parte de ellas; la reestructuración de algunas escenas; la sustitución de modos españoles por términos y formas verbales propios del español de América.

La adaptación que realiza Sergio Pereira se denomina «adaptación poética», según la categorización que establece Germán Brignone (2017) entre adaptaciones poéticas y genéricas³³. Las poéticas se tratan de aquellas que no modifican demasiado el modelo original ni realizan ninguna intervención seria de la poética del autor en interferencia o complemento con la de los autores fuente. Esta versión es un hipertexto que presenta una reescritura homodiegética o literal, porque no modifica el universo diegético creado por Alberti, y la historia al igual que *Numancia* transcurre en el mismo universo espacio-temporal: la ciudad numantina en el siglo III a.C. Tampoco se advierten cambios pragmáticos (en la acción, en la historia) porque se reproduce la misma temática: el enfrentamiento entre romanos y numantinos por obtener y conservar respectivamente la ciudad celtíbera. Como resultado, no se modifican las causas de la acción (transmotivación): el principio de ellas es la defensa de la libertad y la resistencia ante el opresor.

Si bien en el libreto no se percibe una transposición a otras coordenadas físicas y temporales distintas de las que plantea la obra precedente, la puesta en escena revela a través del vestuario una historia que se desarrolla en el siglo XX, por lo tanto, existe una intencionalidad de ubicar los hechos en un momento histórico determinado, aunque no existen referencias textuales que den cuenta de un cambio geográfico, temporal, social y nacional como sucedió con la primera versión numantina de Alberti. Sin embargo, se deja sentado en el *blogg* del IAM sobre la puesta en escena de la obra que la acción transcurre en la guerra civil española. Se manifiesta una fidelidad al texto de Alberti en el entendido de que la versión numantina de 1943 es la misma que la de 1937, ambientada y estrenada durante el conflicto bélico español, la cual se traduce en una estética de los años treinta.

³³ El otro tipo de adaptación que Brignone señala se denomina «adaptación genérica»: son aquellas que se actualizan con menos fidelidad en algunos aspectos.

Esta adaptación implica una transposición porque intenta contar la misma historia pero de una forma nueva, pues introduce un conjunto de variantes a nivel formal y de contenido que repercutirán, en cierta manera, en el plano semántico.

Modificación formal

En un primer nivel, el formal, la adaptación de Pereira posee cambios en cuanto a la extensión (translongación). La *Numancia* de Alberti está compuesta por cuatro partes (Prólogo, Jornada Primera, Jornada Segunda y Jornada Tercera), que suman un total de 1573 versos, mientras la versión de Pereira se divide en quince escenas autónomas³⁴ que totalizan 1353 versos como resultado de supresiones y transformaciones que abarcan escenas, diálogos y personajes. Si bien no alteran el total de versos que conforman el texto, las didascalias también sufren cambios en cuanto a cantidad y extensión. El hipertexto de Alberti presenta 131 didascalias, que en la versión de Pereira quedan reducidas solo a 21.

Eliminación del Prólogo

El primer cambio que se observa en la adaptación de Pereira refiere a la primera escena en forma de prólogo, que Alberti agrega a su versión de la *Numancia* cervantina de 1943. La anulación de esta escena cómica implica la pérdida de 107 versos y sienta un precedente en la puesta en escena sobre la obra dramática, porque en sus dos antecesoras montevideanas —1943 y 1972— los directores la conservan. Se puede decir que con esta opción el director elige o recupera el comienzo original de la tragedia de Cervantes: la llegada del general Escipión al campamento romano sin preámbulos. Pero también la supresión de esta escena produce una alteración en el sentido inicial de la obra: ya no se ve plasmado el sentimiento personal de Alberti hacia los enemigos de la causa republicana, aunque la versión de 1943, a diferencia de la de 1937, tiene una carga emotiva menor hacia los romanos-fascistas. De esta manera, desde el principio la obra queda «limpia» de las subjetividades del autor, es decir, de

³⁴ Las escenas que conforman la obra poseen la siguiente cantidad de versos: Video 1 (238 v.); Canción (40 v.); Escena 1 (52 v.); Canción-Coreo (4v.); Escena 2 (85 v.); Canción-Coreo (4 v.); Video 2 (inter-escena) (59 v.); Escena 3 (277 v.); Escena 4 (Empieza fogata) (29 v.); Escena 5 (43 v.); Video 3 (39 v.); Escena 6 (123 v.); Canción-Coreo (86 v.); Escena 7 (106 v.); Final (158 v.).

la constancia de Alberti en la defensa de sus ideales aun después de la derrota, y recupera la esencia del texto cervantino explicitada en el programa de mano: «Un canto a la vida; una condena a la guerra; una apología de la libertad; una suerte de manifiesto de principios éticos y morales.»³⁵

Incorporación de voz en *off*

El libreto comienza con una voz en *off* como preámbulo de la acción dramática y reproduce el primer y segundo parlamento del Río Duero a partir del tercer párrafo que pertenece a la Jornada Primera en Alberti. Entre el primer y el segundo parlamento del Duero se presentan sus tres afluentes: Orvión, Minuesa y Tera. El comienzo del segundo parlamento del Río refiere a ellos, pero Pereira elimina estos versos. La voz en *off* cumple la función de crear el clímax que anticipa el desarrollo de la historia.

Reestructuración de escenas³⁶

Sergio Pereira reestructura algunas escenas que integran las tres Jornadas de la *Numancia* de Alberti, resultando un texto sin actos y compuesto únicamente por escenas. Es el caso de la primera escena de la Jornada Primera en la obra de Alberti, que se titula «Video 1» en la versión de Pereira. La ciudad de Numancia está sitiada por los romanos y una delegación de numantinos llega al campamento de los primeros a entrevistarse con Escipión para llegar a un acuerdo que ponga fin al asedio. La segunda escena de esta Jornada está interpretada por las figuras alegóricas de España, el Río Duero y sus afluentes. El final de la primera escena y el comienzo de la segunda están marcados por una extensa didascalia que da paso a la aparición de España. En la adaptación de Pereira la segunda escena se titula «Canción» y de esta forma divide en dos partes autónomas las escenas que componen el primer acto en el texto de Alberti, además de que la protagoniza únicamente el personaje de España. Si bien se titula

³⁵ Según el actor y director Juan Antonio Saraví las representaciones que ha llevado a cabo la EMAD sobre la *Numancia* no tenían en cuenta este agregado de Alberti. Tanto a él como a Sergio Pereira les tocó representar la obra como estudiantes de la EMAD, pero sin el Prólogo. Afirma que es probable que Pereira la haya descartado por una cuestión de formación académica o costumbre. (Entrevista mía, 11/3/20).

³⁶ Los versos y las palabras de la *Numancia* de Rafael Alberti de 1943 y del libreto de Sergio Pereira se indican por número de página.

«Canción», no hay acotaciones que indiquen música, bailes o coreografías que enmarquen el parlamento de España como sucede en el hipotexto.

La sexta escena de la Jornada Segunda en Alberti está protagonizada por Numantino 1, Numantino 2, Madre 2, Niño, Teógenes y Corabino. Pereira divide en dos partes esta escena. La primera se denomina «Escena 4 (empieza fogata)» y abarca el diálogo entre el Numantino 1 y el Numantino 2, convertidos en su versión en personajes femeninos: Numantina 1 y Numantina 2. La segunda escena se denomina «Escena 5» y está protagonizada por los personajes Madre e Hijo en lugar de Madre 2 y Niño como los llama Alberti.

La quinta escena de la Jornada tercera la protagonizan Escipión, Yugurta, Fabio y Viriato, y la sexta escena está protagonizada por España y la Fama. En la adaptación de Pereira la quinta escena es unida con la sexta bajo el nombre «Final». El último parlamento de Escipión en la quinta escena desaparece y en su lugar continúa hablando España, quedando así ambas escenas unificadas.

Forma externa

El texto de Pereira no presenta cambios en la forma externa referente a la versificación. Las formas métricas utilizadas por Alberti, quintetos y sextetos intercalados en estrofas completas, y tercetos encadenados resueltos en formas métricas desconocidas para quitarle monotonía a los versos cervantinos y así sustituir algunas octavas reales, prevalecen en la adaptación del director. Paralelamente, se presenta una transestilización (transformación en el estilo de escritura) porque Pereira moderniza el léxico y el ritmo, ya que presenta un carácter más directo y coloquial que su hipotexto. A nivel lingüístico, sustituye los modos españoles por términos y formas verbales propios del español de América y opta por expresiones más coloquiales. El léxico se moderniza para que resulte más cercano al espectador actual y así queda sentado en el *blogg* del IAM sobre el espectáculo.

En la primera escena, «Video 1», el sustantivo «sierras» (37) es sustituido por «tierras» (2); la forma verbal «Avergüenceos» (40), por «Avergonzaos» (3); y en la frase «En romper y cavar la dura tierra» (7) se elimina el adjetivo «dura» (47).

En la séptima escena, «Video 2 (inter-escena)», Escipión dice: «y vuélvame la fama cuando venza» (15) mientras en la cuarta escena de la Jornada Segunda en el texto de Alberti el personaje dice: «y vuélvame la fama cuando os venza» (71). Pereira quita el pronombre personal español «os», resultando una expresión menos ibérica. En el segundo parlamento de Corabino realiza la misma operación: sustituye la forma verbal española «alcanzaréis» (72) por la latina «alcanzarán» (15).

En la décima primera escena, «Video 3», solo aparece un cambio de expresión en el primer parlamento de Escipión. El original «el arma» (91), formado por un artículo y un sustantivo en Alberti, se convierte solo en el sustantivo «alarma» (25).

En la décima tercera escena, «Canción / Coreo», las protagonistas son las tres figuras alegóricas principales: Guerra, Hambre y Enfermedad. Cuando los tres personajes declaman juntos un conjunto de versos bajo el nombre «Las tres», Pereira introduce un cambio en el octavo verso, «en polvo y en cenizas son tornados» (90) en lugar del original «en polvo y en cenizas es convertido» (102), donde el participio «tornados» reemplaza a «convertido» y la utilización del plural en sustantivo y verbo se prefiere al singular en ambas palabras.

En la décima cuarta escena, «Escena 7», se suscita un cambio de expresión en el primer parlamento de Teógenes, en el cuarto verso. Pereira opta por el sustantivo «esposa» (31) en lugar del menos coloquial «consorte».

En la décima quinta escena, «Final», en el octavo parlamento de Fabio, compuesto por tres versos, Pereira cambia en el segundo verso el nombre de Yugurta por la expresión «este hombre» (35).

Extensión de versos y didascalias y eliminación o sustitución de personajes

Algunos cambios que realiza Sergio Pereira en el texto de Alberti corresponden a la extensión de ciertos parlamentos y didascalias y al número de personajes.

En la primera escena, «Video 1», el personaje Soldado (4) es reemplazado por el personaje Decurión (42) en el único parlamento que posee.

La segunda escena, «Canción», está protagonizada únicamente por el personaje España, y su extenso parlamento en la versión de Alberti es reducido a los primeros siete párrafos. Pereira elimina los siguientes tres párrafos (veinte versos), los tres parlamentos del Río Duero —los dos primeros son los que utiliza el director para la voz en *off* que abre el espectáculo— los dos últimos parlamentos de España, los tres versos de Orvión, Minuesa y Tera, y también omite la didascalia que cierra la escena. El resultado es una escena muy corta en relación con la original.

En la tercera escena, «Escena 1», en el hipotexto el diálogo se suscita entre Teógenes, Corabino, Numantino 1, Numantino 2, Numantino 3 y Numantino 4. En Pereira el parlamento del Numantino 4 es asignado al Numantino 2; de esta manera, elimina un personaje.

A continuación, en la cuarta escena, «Canción / Coreo», aparecen los Veladores 1, 2, 3 y 4, que en el texto albertiano cierran la escena anterior, pero Pereira los separa y agrupa en una escena independiente y omite la didascalia que anuncia su aparición: «Se va el Consejo. Noche clara. Lejanos y cercanos, se escuchan los alertas de los veladores numantinos. Fondo de música.» (62).

La quinta escena, «Escena 2», transcurre entre Leoncio y Morandro. La didascalia que anuncia su aparición en escena, al igual que las otras que indican su accionar, es omitida por Pereira. En el texto de Alberti la escena finaliza con una didascalia que anuncia nuevamente la aparición de los Veladores. En la adaptación de Pereira lo hace con la primera oración de la didascalia sin concluir, «Amanece. Se oyen otra vez las voces de los veladores numantinos.»

(14), y convierte la acotación en una escena independiente que nuevamente titula Canción / Coreo con los Veladores como protagonistas.

La séptima escena, «Video 2 (inter-escena)», corresponde a la tercera escena de la Jornada Segunda de Alberti, que se desarrolla entre Escipión, Yгурта, Fabio y Corabino. Pereira realiza algunas modificaciones en ella: elimina el personaje de Fabio, el segundo y el tercer parlamento de Escipión y los tres primeros parlamentos de Corabino son unificados y quita el primer verso del tercer parlamento de él «Atiende a esto» (68).

La segunda parte de la sexta escena de la Jornada Segunda del texto de Alberti Pereira la denomina «Escena 5», y está protagonizada por la Madre y el Hijo. La escena presenta una sencilla didascalia que anuncia la entrada de ellos: «entra la madre llevando un niño en brazos y otro de la mano.» (23). En el hipotexto el diálogo entre Madre e Hijo concluye con una didascalia que indica que ambos personajes se dirigen a la hoguera que está en la plaza de Numancia, «desaparecen, camino de la hoguera» (87), y aparecen Teógenes y Corabino, que cierran la escena. Una didascalia marca el fin de la Jornada Segunda, «Se oye de nuevo el mismo canto, mientras sube despacio la muralla, haciéndose la oscuridad en la escena» (87), pero Pereira no la incluye. También elimina el diálogo entre Teógenes y Corabino, muy significativo en el texto de Alberti, porque el trágico final en Cervantes donde madre e hijo se encaminan hacia su muerte es sustituido en Alberti por un mensaje esperanzador respecto del pueblo español, que concluye el segundo acto de la obra.

Teógenes. ¿No sientes, Corabino, la hermosura
de este pueblo camino de la muerte?
Corabino. Siento nacer en la alta llama pura
de ese fuego inmortal un alma fuerte,
que será sol, estrella, luz futura.
Teógenes. Pronto los hijos de esa humana hoguera
daran a España lo que España espera. (87)

La sexta escena de la Jornada Tercera en Alberti está protagonizada por España y la Fama, cuyas apariciones son presentadas en una didascalia. Son ellas las que le dan un cierre a la historia y auguran que el suceso numantino no se borrará de la memoria de los españoles. En la versión de Pereira no figura esta didascalia, porque el último parlamento de Escipión en

la quinta escena desaparece y en su lugar continúa hablando España, quedando ambas escenas unificadas. Los versos que pronuncian España y la Fama respetan el texto original, pero el final difiere con el planteado por Alberti. Mientras la *Numancia* cierra con una didascalia muy significativa que alude al presente político de España, «Música y sonos heroicos finales, mientras España cierra el libro de la Historia y se hace el oscuro» (116), la *Numancia* de Pereira concluye con un simple y escueto «Apagón final» (38) que indica que la obra finaliza, pero no alude a un «apagón simbólico» como pretendió transmitir Alberti en 1943 en referencia a la oscuridad que supone el franquismo.

Presencia y ausencia de didascalias

La *Numancia* de Rafael Alberti posee un total de 131 didascalias repartidas entre el Prólogo (21), la Jornada Primera (37), la Jornada Segunda (33) y la Jornada Tercera (31). En su libreto Sergio Pereira elimina el Prólogo (21) y omite 110 didascalias repartidas entre las tres Jornadas del hipotexto. Las escenas denominadas Video 1, Canción, Canción / Coreo, Canción / Coreo y Video 2 (inter-escena) no presentan didascalias mientras las demás escenas se caracterizan por poseerlas mayoritariamente acotadas, donde no se indican gestos, movimientos y formas de expresión de los personajes, así como tampoco se explicitan escenografías, música ni cantos como en el texto albertiano. Las didascalias de Pereira indican principalmente entradas y salidas de los personajes.³⁷

³⁷ La indicación «sin didascalia» se abrevia «s/d». Las didascalias que comienzan con minúscula son seguidas de «sic». Las escenas que contienen más de una didascalia son separadas por barras. Video 1 (s/d); Canción (s/d); Escena 1 (Salen. Se escucha la voz de los veladores numantinos); Canción / Coreo (s/d); Escena 2 (Amanece. Se oyen otra vez las voces de los veladores numantinos); Canción / Coreo (s/d); Video 2 (inter-escena) (s/d); Escena 3 (Entran con los gritos Teógenes, Morandro y los otros hombres Numantinos / Entran las mujeres / Se van todos menos Lira que es asida del brazo de Morandro / se [sic] van. entran [sic] numantinos); Escena 4 (empieza fogata) (cargado [sic] con sus enseres, va pasando el pueblo numantino hasta la hoguera); Escena 5 (entra [sic] la Madre llevando un niño en brazos y otro de la mano); Video 3 (suena [sic] la alarma en el campamento romano); Escena 6 (Morandro herido y Lira / muere entre los brazos de Lira / entra [sic] el hermano de Lira / muere [sic] / se [sic] mata); Canción / Coreo (aparecen [sic] el hambre, la enfermedad y la guerra); Escena 7 (aparecen Teógenes, con la madre, su mujer, con dos niños pequeños / entran [sic] dos muchachos corriendo / Sale con una espada en cada mano, después de haber matado a su mujer e hijos / a [sic] sus voces entran numantinos 1 y 2 / Arroja una de las espadas); Final (Se clava en el pecho una daga en el instante de arrojarla hacia atrás para caer en el suelo de Numancia).

Modificación temática

En la *Numancia* de 1943 Alberti introduce algunos cambios a nivel pragmático con respecto a la valía que se le atribuye a una acción y al personaje que la lleva adelante (transvaloración).

En *El cerco de Numancia* algunas expresiones cervantinas en boca de ciertos personajes para dirigirse al general romano denotan respeto y admiración por él: «buen señor» (v. 234), «ínclito general», «tu real grandeza» (v. 231). Alberti conserva estas expresiones en su texto y Pereira también lo hace en su adaptación (5). Los cambios que realiza Alberti refieren a nociones de vasallaje en la obra cervantina como «si por señor y amigo te tenemos» (v. 263) por «si al final por amigo te tenemos» (33) o «de aquel que, siéndote enemigo / quiere ser tu vasallo y fiel amigo» (vv. 287-288) se convierte en «de aquel que, siéndote enemigo / quiere tenerte solo por amigo» (34)³⁸. Estos versos de Alberti también prevalecen en el texto de Pereira (6).

Con respecto al ejército romano, Alberti en su versión de 1943 —al igual que lo hizo en la de 1937— muestra los malos hábitos que caracterizan a la soldadesca desde el comienzo de la tragedia a través del Prólogo. «Mientras la música continúa, van entrando, tambaleantes algunos, los soldados romanos y las meretrices, que irán colándose por el campamento» (25). En la *Numancia* cervantina esta descripción no figura, sino que abre con un Escipión preocupado por encauzar al ejército «que olvidados de gloria y de trofeo / yace embebido en la lascivia ardiente» (vv. 18-19). El espectador-lector sabe a través del discurso del general que el campamento romano no le hace honor a su bravura, pero en la versión de Alberti esta connotación negativa es reforzada a través de los diálogos de los propios personajes en el Prólogo. Por su parte, Sergio Pereira omite esta escena cómica con connotación negativa que inicia la obra dramática de Alberti, y comienza su versión como la *Numancia* cervantina. A pesar de estas diferencias en el tratamiento hacia el ejército enemigo, cuando Cervantes en la Jornada Segunda, en boca de Corabino, se refiere al «bravo ejército romano» (v. 562), Alberti

³⁸ Ejemplos ya vistos en el Capítulo 3 (La reescritura de la *Numancia* de Rafael Alberti en 1937) de la Parte III y en el Capítulo 2 (La reescritura de la *Numancia* de Rafael Alberti en 1943) de la Parte IV.

respetar los adjetivos calificativos originales «bravo ejército»³⁹ (58) y Pereira conserva esta elección en su adaptación (9).

Con respecto al universo diegético, Pereira conserva el mismo universo espacio-temporal del hipotexto: la ciudad de Numancia en el siglo III a. C. Sin embargo, la puesta en escena está ambientada en los años treinta del siglo XX, en España, en el contexto de la guerra civil española, basado en la creencia de que el texto de 1943 es el mismo que se representó en Madrid en 1937. Pero ni el texto de Alberti ni la adaptación de Pereira dan cuenta de una traslación en el espacio y en el tiempo hacia el suceso bélico español.

En relación al hecho que se narra (cambios pragmáticos), la versión de Pereira conserva la matriz de la historia original: el enfrentamiento entre romanos y numantinos por la posesión de la ciudad celtíbera, y, por lo tanto, no se produce una transmotivación (modificación en las causas de la acción) porque la motivación es la misma: la defensa de la libertad y la resistencia ante el invasor extranjero.

A nivel semántico (cambios en el sentido o significado de la historia) se perciben modificaciones en la adaptación de Pereira. Si bien el director no modifica el final de la obra de Alberti que cierra España con un solo verso, «Y aquí se cierre el libro de su historia (mientras se hace el oscuro) (116)», donde el mensaje para el público de 1943 era claro y aludía a la situación política de España bajo la dictadura de Franco, en su libreto la didascalía que indica esa oscuridad literal y simbólica es sustituida por un «Apagón final» (38), que señala que la obra ha finalizado, pero sin un sentido metafórico. Mientras Alberti adapta la *Numancia* de Cervantes para que sea funcional en el contexto del franquismo y de la Segunda Guerra Mundial, donde generaliza y universaliza el mito numantino, Pereira conserva en su versión el mensaje medular de la obra de Cervantes, la defensa de la libertad a pesar de la propia vida, —y que Alberti también resguarda— y elimina todas las huellas que dan cuenta de la subjetividad del autor que refieren a la situación política y personal en que concibe su obra, para lograr un texto depurado y modernizado para el espectador uruguayo de comienzos del siglo XX.

³⁹ Ibid

La *Numancia* del 2011 no se vincula expresamente con sucesos locales actuales y relevantes. La problemática planteada en el espectáculo no alude específicamente a la situación política-social de nuestro país, sino que tiene un enfoque universal y atemporal, donde se pretende destacar una serie de valores siempre necesarios de ser recordados por los espectadores de todos los tiempos, y así queda manifiesto desde el programa de mano: «Un canto a la vida; una condena a la guerra; una apología de la libertad; una suerte de manifiesto de principios éticos y morales.» El recurso de sitiar una ciudad y hacerla perecer por hambre y agotamiento es una práctica que continúa vigente. Fue el caso de la ciudad de Leningrado, cercada por los nazis en la Segunda Guerra Mundial —uno de los trasfondos históricos de la adaptación de Alberti—, así como la Franja de Gaza, más cercana en el tiempo, donde la población palestina puede recibir insumos médicos y alimentarios cuando Israel lo dispone, sin que la OTAN intervenga⁴⁰. A través de este conflicto internacional, por ejemplo, el público del 2011 puede establecer un puente entre el suceso que plantea la tragedia cervantina y un hecho de la actualidad de entonces. Este paralelismo demuestra la capacidad de actualización de la pieza en un nuevo panorama político mundial, donde el drama adquiere un nuevo significado y contribuye a generar conciencia sobre los conflictos humanos provocados por los enfrentamientos bélicos y el imperialismo, que parecen no tener fin.

2. El estreno de *Numancia* en Montevideo en 2011

Programa de mano

El viernes 6 de mayo de 2011, a las 21.00 horas, en Espacio Palermo (Isla de Flores 1631), con elenco del Instituto de Actuación de Montevideo (IAM) y bajo la dirección de Sergio Pereira, se estrenó *Numancia*⁴¹, de Miguel de Cervantes, en versión modernizada de

⁴⁰ Ejemplo señalado por el crítico Leonardo Flamia en el Semanario *Voces* (17/6/11) sobre la puesta en escena de la *Numancia* de Sergio Pereira.

⁴¹ Ficha técnica. Dirección: Sergio Pereira; Asesoramiento en verso: Juan Antonio Saraví; Preparación vocal: Sara Sabah; Música: Federico Righi; Realización audiovisual: Pablo Sintés, Valentina Gedanke y María Noel

Rafael Alberti. Se trata de un espectáculo multimedia⁴² porque en el escenario se alternan las escenas actuadas en vivo con las escenas proyectadas en video⁴³, y aquí radica su particularidad como obra de teatro. Se entiende por convivio teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en un mismo espacio y en tiempo presente, sin intromisión tecnológica que extraiga a los cuerpos del espacio compartido. Como cultura viviente, el teatro existe mientras sucede, razón por la que no puede ser guardado en un registro fílmico porque deja de ser el acontecimiento mismo para convertirse en información sobre el acontecimiento. Una obra puede introducir cine, televisión, computadoras, teléfonos, pero no así eliminar la presencia de los cuerpos en el convivio (Dubatti, 2015). A diferencia del teatro, en el cine el cuerpo del espectador está presente y el del actor está ausente, y el cuerpo del técnico maneja la máquina de proyección. En *Numancia* los tres no comparten el mismo lugar de experiencia en su totalidad porque un conjunto de escenas que integran la puesta en escena están grabadas y proyectadas. El espectador influye en la labor del actor con sus expresiones —risa, llanto, silencio— y así se erige la *poiesis* convivial (Dubatti, 2015). Sin embargo, en ciertos momentos de la obra, al igual que en el cine, el espectador es consciente de la ausencia de algunos actores y desconoce su paradero o qué hacen en esos instantes. Pero el convivio, es decir, el contacto entre espectadores y actores que encarnan a personajes afectados por las imágenes que ven, permanece, porque la experiencia teatral incorpora los aspectos ficcionales que aparecen y que perciben, o no, los personajes-actores.

Ríos; Trabajo físico:Rodrigo Garmendia; Escenografía: Gerardo Bugarín; Asistencia: Erika del Pino y Sofía Visca; Iluminación: Álvaro Bonaglia; Vestuario: Verónica Lagomarsino; Realización: Nilda Rodríguez; Asistencia de dirección: Josefina Trías; Producción: Lucía Senra; Elenco: Romanos: Pablo Sintés, Alejandro Gayvoronsky. Numantinos: Rodrigo Peluffo, Emilio Gallardo, Victoria González, Lucas Barreiro, María Inés Dutour, Nicolás Invernizzi, Marcelo Conde, Agustín Pérez, Jonathan Parada, Virginia Operti, Lucía Santos, Lucía Senra, Florencia Piñero, Paola Ferreira, Stefany Bartaburu, Patricia Porcio, Verónica de Feo, Patricia Amoroso, Cecilia Ivanier, Sofía Visca.

⁴² Combina elementos artísticos y técnicos: música, literatura, danza, pintura, agua, rayo láser, pirotecnia y proyecciones, entre otros.

⁴³ La formación actoral del IAM tiene una duración de cuatro años, y una de las asignaturas que integra el plan de estudios es soporte audiovisual. Cuando los estudiantes egresan participan en una puesta en escena donde se implementan las diversas técnicas aprendidas durante la carrera, entre ellas, audiovisuales. Se trata de una distinción del Instituto: equiparar teatro y audiovisual, que son disciplinas «con universos diferentes, pero que también tienen un tronco común y que se pueden enriquecer mutuamente». (Entrevista: 10 años de IAM-45RPM, Débora Quiring.en: www.45.rpm.com.uy).

El programa de mano indica en su tapa que el estreno de la obra forma parte de la conmemoración de los diez años de existencia del IAM, y que dicho espectáculo «está dedicado a la maestra Elena Zuasti» (s/p). También menciona a los autores de *Numancia*, Cervantes y Alberti, y al director del espectáculo, Sergio Pereira, sobre un fondo fotográficamente dramático: una joven mujer embarazada yace sin vida recostada sobre unos tabloncillos de madera. Dicha imagen encuentra su correlato en el reverso del programa, que anticipa a través de un par de versos la tragedia del pueblo numantino: «Triste pueblo sin ventura / nadie te debe olvidar, / despoblado de la vida / por no dar tu libertad» (s/p). Este párrafo que se cita textualmente —pues está entrecomillado— es una didascalia que pertenece al texto de Alberti. En la quinta escena de la Jornada Segunda los numantinos se encaminan hacia la «codiciosa hoguera», levantada en la plaza mayor, para quemar sus pertenencias. Durante el desfile de personas el autor indica que se canta una canción con melodía de Juan del Encina⁴⁴, cuyos versos dicen: «Fuerte pueblo sin ventura / nadie te debe olvidar, / despoblado de la vida / por no dar tu libertad» (84). En estos versos Alberti parafrasea el primer párrafo del poema de Encina «Triste titulado España sin ventura»: «Triste España sin ventura / todos te deben llorar / despoblada d'alegría, / para nunca en ti tornar» (s/p).

Si bien en el programa de mano se citan los versos de la autoría de Alberti, la palabra que abre el primer verso, «Fuerte» (84), es sustituida por la primera palabra con la que comienza el poema de Encina «Triste» (s/p). Mientras Alberti escoge el adjetivo «Fuerte» (84) para enaltecer el espíritu altivo del pueblo numantino, el director Sergio Pereira lo sustituye por el adjetivo «Triste» (s/p) para acentuar el dramatismo y desdicha de dicho pueblo. Se puede decir que ambos adjetivos expresan dos miradas sobre el mismo objeto: mientras Alberti destaca un modo de ser numantino, Pereira hace hincapié en el destino de los numantinos.

⁴⁴ Juan de Femoselle (Femoselle, 1468 - León, 1529), más conocido como Juan del Encina, fue un músico, poeta y dramaturgo español del Prerrenacimiento. Se lo considera —junto a Juan de Anchieta— como uno de los mayores exponentes de la polifonía religiosa y profana de su país entre finales del siglo XV y principios del XVI. Alcanzó gran altura lírica en sus glosas y villancicos a los que se les atribuye su invención. Como dramaturgo está considerado iniciador y patriarca del teatro español junto con Lucas Fernández y Gil Vicente. Su teatro presenta, por un lado una continuación directa del Auto Medieval, y por el otro un ya marcado carácter Renacentista. Su célebre poema «Triste España sin ventura» (1497) está dedicado y es un lamento por la muerte del príncipe Juan, hijo de los reyes católicos, en quien tantas esperanzas habían puesto el pueblo y sus padres (www.musicaantigua.com).

En el mismo apartado, bajo el título *Numancia*, se exaltan los valores que se le han atribuido a la pieza dramática desde el siglo XIX, cuando fue revalorizada por el romanticismo alemán: «Un canto a la vida / Una condena a la guerra / Una apología de la libertad / Una suerte de manifiesto de principios éticos y morales / Un hermoso poema» (s/p). A continuación, se aclara que esta versión de Rafael Alberti fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, en 1937, mientras la capital española era cercada por las tropas nacionalistas al mando de Franco, y en nuestro país la estrenó Margarita Xirgu en el Estudio Auditorio del SODRE. En pocas palabras se da cuenta del contenido de la obra, de su simbolismo y de las circunstancias históricas en que fue estrenada en Madrid, aunque, como ya se constató, la *Numancia* de 1937 no es la misma que se estrenó en Montevideo, en 1943, como deja constancia el programa de mano de 2011.

En otros dos apartados se proporcionan los nombres que integran el elenco de actores, divididos entre romanos y numantinos, los datos técnicos y los agradecimientos personales.

Anuncio del estreno

El suplemento *El País Cultural*, el semanario *Brecha* y el periódico *Últimas noticias* son los medios de prensa escrita que no registran en sus páginas el próximo estreno de *Numancia* en Montevideo, así como tampoco brindan recepción crítica sobre el espectáculo luego de estrenado. En el caso de *Últimas noticias* su sección «Espectáculos» contiene reseñas sobre películas, espectáculos musicales y programas televisivos, pero no así sobre obras teatrales. *La Diaria* (3/5/11), en su sección titulada «Cartelera / Teatro / Estrenos», anuncia el debut de *Numancia* en la cartelera teatral capitalina y brinda esquemáticamente datos sobre el autor, el director, el lugar, los días y horarios y los precios de las entradas.

Numancia. De Miguel de Cervantes. Versión de Rafael Alberti. Dirige Sergio Pereira. Estrena el viernes 6 en Espacio Palermo (Isla de Flores 1631). Funciones: viernes y sábado a las 21.00, domingo a las 19.00. Entradas: sábado y domingo, \$250; viernes, \$120; SUA, estudiantes y jubilados, 2 por 1 (14).

Jorge Arias de *La República* (5/5/11) también se hace eco del próximo estreno de *Numancia* y la promociona indicando el lugar donde se escenificará bajo la dirección de

Sergio Pereira y con un elenco de veinticuatro actores, y, a diferencia de otros medios de prensa, fue el único que destacó las virtudes heroicas de la tragedia cervantina.

Numancia, de Cervantes, relata la peripecia de un pueblo que se niega a renunciar a su dignidad humana [...] (se) muestran diversas miradas y formas de enfrentar el conflicto bélico [...] Trata los conceptos de amor, amistad y heroísmo. Es un texto instintivo, sangriento y emotivo en torno a la figura del ser humano enfrentado a la batalla: la ciudad española de Numancia ha estado en continua guerra con los ejércitos romanos durante dieciséis años. Cansados de tanta afrenta, el pueblo numantino decide negociar la paz (10).

Reseñas informativas

Luego del estreno de *Numancia*, *El Observador* (13/5/11) y *La República* (19/5/11) realizan brevísimas reseñas, en tono informativo más que crítico en torno al espectáculo teatral. *El Observador* (13/5/11) en su sección «Teatro», bajo el título «Vale la pena» y con una puntuación de tres estrellas, cataloga así a *Numancia*: «Porque es un espectáculo atípico que involucra veinticuatro actores en escena. El clásico de Miguel de Cervantes, en la adaptación de Rafael Alberti, dirigido por Sergio Pereira» (5). Por su parte, *La República* (19/5/11) recuerda el estreno de *Numancia*, especifica que es una obra de Miguel de Cervantes en versión de Rafael Alberti y resume en breves palabras su argumento central: «La historia de un pueblo oprimido que se niega a renunciar a su dignidad humana» (10). Luego, remata haciendo referencia al enfoque de la obra: «En escena, diversas miradas y formas de enfrentar la guerra» (10), en alusión a las tácticas que utilizan los romanos y numantinos para resolver el conflicto bélico que los enfrenta.

El teatro de Cervantes

En el semanario *Voces* (16/6/11) Leonardo Flamia comienza su artículo crítico sobre la puesta en escena de la *Numancia* de Pereira haciendo referencia al teatro de Cervantes y sus particularidades dentro de su época. En primer lugar, señala que escribe numerosas obras teatrales, pero solo las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* son editados en vida del escritor. Luego cita las palabras que Cervantes expresa en el prólogo de dichas

obras, donde se regocija en afirmar que las representaciones de sus textos dramáticos salieron airoso de silbidos, gritos, baraúndas y objetos voladores. También se atreve a reducir las comedias que tenían cinco jornadas en tres, y es el primero que representa «las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes» (27). El crítico indica que en el comentario de Cervantes se puede percibir un distanciamiento del modelo clasicista que impera en el teatro popular español. Con este comienzo, Flaminia exalta los atributos de Cervantes como dramaturgo, aunque lo hace haciéndose eco de las palabras del escritor.

La ciudad de Numancia: historia y leyenda

El semanario *Voces* (16/6/11) relata la historia de la ciudad celtíbera luego de contar en breves palabras el argumento de la obra dramática: «La acción se refiere a la resistencia, hasta la muerte, de la ciudad de Numancia, sitiada por el general romano Escipión en uno de los ecos de las guerras púnicas» (27). Se explica que el pueblo numantino es de origen celta, aunque entre los siglos III y II a.C. la mayor parte de Hispania es posesión de Cartago. Respecto a estos detalles, el crítico señala que, sin embargo, Cervantes se apodera del suceso para enaltecer el espíritu español a través de aquella mítica resistencia.

Por su parte, Jorge Arias de *La República* (3/6/11) también recuerda la historia de la ciudad numantina y proporciona los mismos datos que *Voces*. La ciudad de Cartago le entrega Hispania a los romanos para calmarlos y el sitio y destrucción de Numancia, que fue su consecuencia, prefigura la tercera y última guerra púnica que concluye con la destrucción de la ciudad cartaginesa. En cuanto a la historia de la ciudad celtíbera, el crítico expresa: «Algunos de los numantinos se entregaron a los romanos: la leyenda y el teatro quisieron que los numantinos se inmolaran en masas antes de caer en manos del invasor» (10).

Ambos artículos exponen la verdadera historia de la ciudad de Numancia y cómo el suceso numantino adquiere la categoría de mito y es moldeado según los intereses de la historia española para exaltar un modo de ser nacional.

Particularidades de la *Numancia* cervantina

Flamia de *Voces* (16/6/11) afirma que entre la obra no publicada en vida de Cervantes *Numancia* siempre ha sido la más importante, porque se erige en lo más cercano a una verdadera tragedia nacional española dentro del modelo clasicista, aunque presenta sus particularidades: no sigue rígidamente las unidades tradicionales, presenta figuras alegóricas junto con las reales y, lo más destacable, el protagonista de la tragedia clásica es un héroe individual de origen noble, mientras que aquí el protagonista es un sujeto colectivo: el pueblo numantino.

Para Arias de *La República* (3/6/11) la tragedia cervantina se destaca por ser extensa e incluir «extrañas escenas de sortilegios» (10) y, sobre todo, llamativas personificaciones refiriéndose a las figuras de España, el río Duero y sus tres afluentes como «entidades vivientes» (10), pero se aclara que en realidad no es extraño en la época de Cervantes, pues así se las concebía. Respecto a la versificación, le parece «natural y fluida» (10), generalmente escasa en rimas, pero la fuerza trágica nunca decae y «la pasión del autor por su tema la hace inolvidable» (10). Si bien estima a la obra de Alberti como «magistral en el horror y el dolor» (10), sostiene que no posee dimensión trágica porque los numantinos no tienen más opción que morir, ya sea por causa de los romanos o por ellos mismos. ¿Esta afirmación del crítico supone que el carácter determina el destino? ¿Eso, entonces, le quita grandeza al héroe al aceptar la muerte antes que rendirse?

Por su parte, *Voces* (16/6/11) coincide con esta apreciación al afirmar que la obra, por ella misma, no provoca en el público esa expectativa ante un final ya conocido, propio de las tragedias clásicas, pues «no hay ningún héroe que descubra una situación o un hecho que modifique su carácter o conducta y lo lleven a algún determinado desenlace, aquí hay un pueblo entero que decide suicidarse antes que caer como esclavos ante el enemigo» (27).

La Numancia de 1937

La República (3/6/11) indica que a partir de la tragedia de Cervantes Alberti crea una nueva *Numancia* con un claro propósito político, cuando la ciudad de Madrid es sitiada por las fuerzas nacionalistas al mando de Franco en 1937, que finalmente se apoderan de ella. Para Arias, el texto y su estreno son producto de una época donde se creía que el arte era inseparable de la sociedad en que se concebía y, por lo tanto, debía ser utilizado «como un arma en la lucha por una sociedad más justa» (10). Luego el crítico rememora que la obra se representa por segunda vez en Montevideo en 1943, dirigida por Margarita Xirgu, hecho que cataloga como «curioso» (10).

El semanario *Voces* (16/6/11) proporciona los mismos datos sobre el contexto histórico en que es concebida la *Numancia* de 1937, y destaca el paralelismo entre el sitio que padecen los numantinos y dos milenios después los republicanos, y entiende que aquel argumento sirve a Alberti «para homenajear a esa nueva resistencia ante el asedio fascista» (27).

Actualidad de *Numancia* y expectativa en el presente

El semanario *Voces* (16/6/11) es el único órgano de prensa que se pronuncia sobre la actualidad de la obra dramática y la expectativa actual. Flamia considera que el argumento de la obra —sitiar una ciudad y vencerla por agotamiento y hambre— es un recurso que se ha utilizado a lo largo de la humanidad y cita dos ejemplos cercanos en el tiempo: «una Leningrado cercada por los nazis (donde) se hervían ropas viejas para comer, y hoy por hoy los palestinos de la Franja de Gaza pueden recibir alimentos o medicamentos cuando a Israel le parece, y por supuesto que la OTAN no bombardea Tel Aviv para remediar esto» (27). Por otra parte, explica que el espectáculo muestra cómo es la vida dentro de una ciudad sitiada, donde el hambre, la angustia y la muerte sobrevuelan a los personajes pero no logran quebrantarlos. Para el crítico, esa exaltación del valor y la dignidad cobra más fuerza en las circunstancias en que tanto Cervantes como Alberti conciben la obra dramática, por lo tanto, concluye que «la tensión que se podía generar en la Madrid sitiada por Franco, casi a punto de

caer, no es la misma que la que nos puede generar a nosotros hoy» (27) por una cuestión de vivencia y distancia emocional con el hecho en sí mismo.

Declamación de los versos, música, iluminación, escenografía, vestuario

Flamia de *Voces* (16/6/11) elogia la fluidez particular de la declamación de los versos, destacando que se trata de un elenco compuesto por actores jóvenes. Para el crítico es uno de los «puntos altos» (27) de la puesta en escena que los intérpretes se apropien de los versos y los incorporen naturalmente a sus personajes, y no convertirse en «meros servidores de esos versos» (27). Distingue dentro del espectáculo, como otro «punto alto» (27), a la música, y destaca que se diferencian claramente los diversos grupos de voces y sus movimientos, los que concluyen en momentos impactantes. La iluminación es otro elemento considerado acertado porque contribuye a crear un clima ominoso: las luces logran un «aspecto lúgubre, la sensación de sombras que acechan a los protagonistas» (27). La escenografía es «despojada» (27), acorde a una ciudad casi destruida, y que «el espectador tendrá que completar» (27). Califica el vestuario de la obra como «anacrónico» (27), pero señala que otros elementos que manejan los actores, sin especificar cuáles, también lo son, y «pueden servir como puentes temporales» (27), es decir, el espectador puede sentir una cercanía e identificación con la historia que se representa.

La República (3/6/11) destaca la iluminación como «inquietante, a veces tétrica, siempre adecuada a la acción» (10) y menciona al responsable: Alvaro Bonaglia. Determina que la escenografía, a cargo de Gerardo Bugarín, es «simple y dinámica, como conviene a una ciudad que se derrumba» (10). No emite un juicio de valor sobre la declamación de los versos, la música y el vestuario.

Filmación, puesta en escena, dirección, valoración del espectáculo

Voces (16/6/11) es el único medio que elogia el recurso de filmar y proyectar las escenas de los romanos y la embajada que envían los numantinos para entrevistarse con Escipión, porque de esta manera el director logra introducir al público «dentro del sitio, en esa

Numancia semiderruida [...] y la prepotencia romana está afuera, en otro lugar u otro plano desde el que es proyectado» (27).

Para *La República* (3/6/11) la obra comienza con un extenso prólogo en *off* que podría haber sido más breve, para luego pasar a varias escenas simultáneas, donde los numantinos padecen hambre, dolor y desesperación hasta resolver que la muerte es la única salida para su penosa situación. Conforme avanza la acción colectiva, aumenta la tensión, y el director Sergio Pereira «logra transmitir esos momentos de decisiones imposibles entre la vida, que aún resta, hambrienta y en harapos, y la muerte, que muestra discretamente su poder de seducción» (10).

Por su parte, *Voces* (16/6/11) señala que la decisión del suicidio colectivo de los numantinos, antes que ser esclavizados por los romanos, «es jalónada por arranques de desesperación individuales o escenas de heroicidad casi suicidas para conseguir un pedazo de pan» (27). También el hecho de que la mayoría de los personajes sean jóvenes, y algunos con hijos recién nacidos, «potencia el acto de renuncia a la vida, y nuevamente si contextualizamos las sensaciones también se intensifican» (27). Flamia considera que quizás donde menos se logra el espectáculo sea en la personificación de las figuras alegóricas, pero no sabe si atribuirlo a la obra en sí misma o a la versión del director.

El crítico de *Voces* (16/6/11) no realiza una valoración final del espectáculo teatral, a pesar de que los signos que escoge para analizar la puesta en escena reciben, en su mayoría, críticas positivas. Sin embargo, al finalizar el artículo, deja entrever una sensación de beneplácito sobre él: «Este fin de semana se dan las últimas funciones de *Numancia*, así que si quiere ver una obra de Cervantes tiene que apurarse a ir al Espacio Palermo» (27).

Por su parte, Arias de *La República* (3/6/11) expresa explícitamente su conformidad con la *Numancia* de Sergio Pereira al afirmar que «Fue un placer ver una obra con veintiún actores en escena, y la presencia de vida que da el grupo de intérpretes equilibró, en parte y para los espectadores, la presencia de la muerte» (10).

Algunas conclusiones

Cuando se estrena *Numancia* en el 2011, Uruguay transcurre su vida cívica en armónica democracia desde hace más de dos décadas. No es un dato menor si se tiene en cuenta que sus dos antecesoras irrumpen en los escenarios de Montevideo en circunstancias nacionales —en 1972— e internacionales —en 1943— adversas. Pero también a nivel mundial el 2011 no vivencia la tragedia humanitaria que implica la invasión militar de un país a otro. A pesar de ser una obra que siempre se representa con el cometido de exponer un drama humano en tiempo real y concientizar al espectador sobre ello, la *Numancia* de Pereira no responde a este parámetro utilitario. ¿Cómo repercute este hecho en la prensa capitalina?

La pertenencia política de los diarios de la época no se refleja en la crítica que hacen sobre el espectáculo, como sucede con las anteriores representaciones, especialmente en la de 1943. La mayor parte de ellos está alineada con la izquierda, pero no recepcionan la obra desde su orientación ideológica, a pesar de la larga tradición libertaria que caracteriza al texto de Alberti, presumiblemente porque no hay una razón política-social para entrar en disputas ideológicas en torno a la puesta en escena. Por el contrario, tiene una promoción y un recibimiento escaso en los medios gráficos y solo dos de ellos la analizan profundamente.

El suplemento *El País Cultural*, perteneciente a *El País* (nacionalista independiente), el semanario *Brecha* (izquierda independiente), *El Observador* (liberalismo económico), el semanario *Voces* (izquierda independiente) y *Últimas Noticias* (anti marxista-comunista)⁴⁵ son los órganos de prensa que no manifiestan en sus páginas el futuro estreno de *Numancia*. Los tres primeros tampoco la registran, pero en el caso de *Últimas Noticias* se debe a que su sección denominada «Espectáculos» no cubre obras teatrales sino otras manifestaciones artísticas (cine, música, televisión). Solo *La República* (centro izquierda) y *La Diaria* (izquierda independiente) promocionan la obra y lo hacen de maneras diferentes: el primero alude a la historia del drama y el segundo brinda los datos técnicos del espectáculo.

⁴⁵ Su línea editorial estaba marcada por el proceso dictatorial. Años más tarde su dirección provino de integrantes del diario *La Mañana*.

Luego del estreno, *El Observador*, que no promociona la pieza, la recomienda bajo la consigna «Vale la pena», pero no analiza ningún elemento que constituye la puesta, y *La República* vuelve a retomar el argumento de la historia y lo expresa en unos breves párrafos. Tanto *La República* como *Voces* son los únicos medios que evalúan la puesta en su totalidad y también se explayan sobre otros elementos que se relacionan con el texto, como las particularidades de la obra de Cervantes y la tragedia clásica, la historia de la ciudad de Numancia y la versión numantina de 1937. Ambos valoran positivamente la música, iluminación, escenografía, vestuario, filmación, declamación de los versos, dirección y puesta en escena, pero *Voces* no emite un juicio general sobre el espectáculo que sirva para exhortar al público a asistir al teatro, solo con la salvedad de si desea ver una obra de Cervantes, y *La República* expresa su gusto por la escenificación, pero tampoco estimula al ciudadano a concurrir a verla.

Por otra parte, ninguno expresa cuál es el sentido de ver *Numancia*; qué aporte supone para el espectador; qué significado adquiere este drama en el Uruguay de comienzos del siglo XXI. Tanto Flamia como Arias manifiestan una valoración estética pero no simbólica, como si fuera un elemento irrelevante en el contexto de entonces. No hay un señalamiento hacia los valores que se le han atribuido normalmente a la obra, y que el propio Pereira destaca como motivos suficientes para su representación aquí, y tampoco se destaca su oportunismo, aunque no se la menosprecia ni minimiza. Ambos coinciden en afirmar que Alberti crea una *Numancia* en 1937 con un propósito político, en un momento histórico determinado y para un lugar específico, por lo que resulta dificultoso trasladarla a otra geografía, a otra temporalidad y a otra sociedad para los que ha sido concebida inicialmente, porque el espectador uruguayo va a carecer de la empatía y la emoción que pudo haber sentido su homólogo español. Nuevamente el periodismo analiza la obra de Alberti basado en la creencia de que se trata de la adaptación que realiza durante la guerra civil y no de la versión de 1943. Incluso, Arias señala que le resulta «curioso» que se montara ese año en Montevideo, hecho que corrobora la sistemática ignorancia de la crítica teatral sobre la existencia de las dos versiones numantinas, sustancialmente distintas. Por su parte, Flamia reconoce que la temática basada en cercar una ciudad y privarla de alimentos, hasta hacerla sucumbir, es una estrategia que supera lugares y épocas, por lo que no es anacrónica y puede calar en la sensibilidad de cualquier público,

afirmación que resulta un tanto contradictoria si afirma que el uruguayo no se sentiría conmovido por el drama numantino.

El director Sergio Pereira opera modificaciones estéticas y lingüísticas en el texto de Alberti en pos de lograr una comunicación más fluida con el público, sin embargo los críticos no avizoran en su adaptación un horizonte de expectativas cercano a la sociedad receptora, aunque no plasman la reacción del público en sus reseñas. El pasaje de un texto de 1943 a un drama actual, para la sociedad y la escena del 2011, no parece haber sido logrado, en tanto los acontecimientos que propone la obra no encuentran su correlato en el Uruguay de entonces y, en consecuencia, la pieza pierde vigencia.

PARTE V
CONCLUSIONES FINALES

Conclusiones finales

La finalidad de esta investigación ha sido estudiar las adaptaciones y la recepción crítica de las puestas en escena de la *Numancia*, de Miguel de Cervantes, en versión modernizada de Rafael Alberti, en Montevideo y constatar cómo estas representaciones se vinculan con algunas causas políticas en determinados momentos históricos de nuestro país.

Para lograr este cometido fue necesario transitar un camino que abarcó los libretos de Sergio Pereira y Eduardo Schinca, la *Numancia* de 1943, la *Numancia* de 1937 y *El cerco de Numancia*, pieza que inspiró a Alberti a realizar sus dos reescrituras. Sin esta red de vinculaciones no hubiera sido posible dimensionar de qué manera cada obra influyó en su sucesora y las asociaciones que estableció la crítica entre la tragedia cervantina, las *Numancias* albertianas, las versiones de los directores uruguayos, los contextos políticos y sociales en que fueron concebidas y llevadas a los escenarios cada una de ellas y su oportunismo y relevancia en la escena montevideana.

Cuando a fines del siglo XVI Cervantes escribe *El cerco de Numancia*, esta pequeña ciudad ya se había convertido en un mito nacional en su país. Durante ese siglo reaparece con ímpetu el sentimiento patriótico unido al lugar de nacimiento y el ideal de morir por la tierra y diferenciarse del extranjero, que deriva en la creación de un referente histórico para la identidad colectiva de cada nación. España toma el mito numantino como centro de identificación y fijación de la identidad nacional: los españoles heredan las virtudes de sus antepasados y estas se suceden en cada generación.

Cervantes se apropia de este mito para exaltar los valores nacionales de su patria y con su obra contribuye a exaltar el orgullo del Imperio español. Con el devenir del tiempo, su tragedia se convierte en un símbolo de la libertad y resistencia contra el dominador y es frecuente su representación en diversas instancias dramáticas de la historia española para transmitir valor al pueblo.

En 1937, durante la guerra civil española, Alberti toma la tragedia cervantina y escribe una adaptación de circunstancias determinada por el conflicto bélico, la arena en pos de la defensa de la República y la emulación revanchista de Numancia. Ahora la historia transcurre en el Madrid de 1937, cercado y atacado, donde los republicanos y nacionalistas se enfrentan por la posesión de la ciudad. La versión albertiana funciona como un elemento de propaganda para la construcción de un sentimiento de patriotismo encarnado en el mito numantino, creando así un paralelismo entre las defensas de ambas ciudades. De esta manera Alberti reestructura un relato del pasado en función de sus proyectos y expectativas políticas hacia el futuro. El sentido del pasado heroico de los españoles queda de manifiesto en su texto e interpela a los republicanos para fortalecer el sentimiento de pertenencia a un grupo y resistir ante el levantamiento insurgente. Si bien entiende que la situación de ambas ciudades no es exactamente la misma, establece una semejanza entre la fuerza moral y espiritual de los numantinos y españoles, que engrandece a los últimos.

En 1943, durante el exilio en Argentina, Alberti escribe una nueva versión de la *Numancia* para ser representada en Uruguay, que había salido recientemente de un período dictatorial, hogar de miles de inmigrantes españoles y donde la mayoría del espectro político expresa empatía con la causa republicana.

Alberti nuevamente se apropia del mito, pero esta vez lo hace en función de los derrotados republicanos, para refundar una identidad histórica basada en el ideal de la derrota digna y valiente como la de los numantinos. Recurre a la memoria para reformular un pasado mítico representado en una obra canónica, donde un hecho histórico fue manipulado para que sirviera como un espejo donde los republicanos pudieran identificarse con ciertos valores y creencias. De esta manera el suceso numantino se convierte en un ícono cultural identitario, que representa un modo de ser español.

La versión de 1943 reproduce el esquema espacio-temporal del texto de Cervantes y relata la misma historia: el enfrentamiento entre numantinos y romanos por la posesión de la ciudad celtíbera, donde los primeros resisten hasta la muerte la invasión extranjera.

Esta versión tiene la particularidad de estar orientada hacia un nuevo destinatario, al que le corresponde la generalización y universalización del mito numantino, porque sobrepasa el territorio y legado español en un contexto histórico que ha variado y la guerra civil española ya no constituye el foco de atención como en 1937.

Las tres *Numancias* montevideanas

En 1943, cinco medios de prensa anuncian con mucha expectativa el estreno de *Numancia* en Montevideo. Lo califican como un acontecimiento muy importante en el circuito teatral capitalino en alusión al autor, a la directora, al suceso de la guerra civil española y a su exitosa representación en Madrid en 1937. Por otra parte, Uruguay alberga a cientos de exiliados españoles y tanto la guerra civil como el franquismo concitan la atención de la población inmigrante y local, por lo que no resulta extraña la exhortación que le hace la prensa al público de concurrir a verla.

En 1972, cuatro medios anuncian el estreno, pero solo brindan algunos datos técnicos del espectáculo —autores, director, elenco— y la fecha de estreno y el lugar. Dos de ellos recuerdan que la obra se representó en 1943, en el SODRE, bajo la dirección de Margarita Xirgu.

En 2011, solo dos periódicos mencionan que se pondrá en escena *Numancia*. Uno de ellos proporciona datos técnicos —obra, autor, versión, director— y el lugar, las funciones y los precios de las entradas, y el otro comenta brevemente las virtudes heroicas de la tragedia cervantina.

Se puede percibir una impronta distinta en la redacción de la prensa de 1972 y 2011 con respecto a la de 1943. La de 1943 tiene un tinte emocional en la forma de abordar el próximo estreno, influenciado sin dudas por un contexto político, social y cultural muy empático con la España republicana. En 1972 y 2011 no existe en la prensa un vínculo afectivo con los sucesos y personalidades que originan las adaptaciones y puestas en escena, producto de la distancia temporal y emocional que media entre ellos.

La adaptación que realiza Alberti sobre la pieza de Cervantes suscita distintas reacciones en las tres representaciones.

En 1943, ocho medios se expresan sobre la versión albertiana y la catalogan como una tarea difícil pero lograda, que resulta en un texto más moderno —y necesario— para una representación actual. No obstante, el Prólogo creado por el autor es objetado por la mayoría de los críticos, que consideran que no guarda relación con el tono heroico de la tragedia por sus componentes burlescos y grotescos. El rechazo puede radicar en la sensibilidad que perdura en gran parte de la sociedad uruguaya hacia el conflicto de la guerra civil española, muy presente todavía en el recuerdo y emblemático del drama que padecieron los españoles, que no habilita la introducción del humor en una obra que aborda la lucha por la libertad y morir por ella. Solo un diario parece comprender la función introductiva que posee la escena, porque la explica, y otros dos medios no se pronuncian sobre ella.

En 1972, la versión de Alberti es unánimemente aceptada por su modernización y síntesis y el Prólogo no es cuestionado. Los críticos valoran el texto en un contexto político y social muy diferente al de 1943, donde las miradas no están impregnadas de subjetividad hacia la madre Patria.

En 2011, la adaptación no es aceptada ni rechazada. No se la menciona en los artículos críticos, como si fuera un elemento irrelevante o un tema superado. En cambio, se dedican extensos párrafos al teatro de Cervantes, a la historia de la ciudad numantina, a las particularidades de la *Numancia* cervantina y la tragedia clásica, dándole un lugar destacado a Cervantes y a su obra por encima de Alberti y su versión. Parece haber una revalorización del autor de la tragedia y su hipotexto.

En 1943, la actuación de Margarita Xirgu es aclamada en su interpretación de los personajes de España y la dama de Elche. El resto del elenco recibe comentarios menores, y algunos intérpretes son tildados de meras imitaciones de Xirgu. Solo un medio de prensa no juzga la labor actoral. Sobre la declamación de los versos, no se hace alusión en ninguna crítica, por lo que se puede inferir que son bien ejecutados y no llaman la atención en el desempeño interpretativo.

En 1972, casi la totalidad de las críticas elogia al conjunto de actores y destaca los nombres de algunos de ellos, pero todos los medios coinciden en señalar la dificultad en la declamación de los versos y la impostación de la voz.

En 2011, la declamación es señalada como un punto alto de la puesta porque los actores se apropian de los versos y los incorporan naturalmente a sus personajes.

Las evaluaciones de la prensa se diferencian en las tres representaciones. En 1943, la declamación de los versos no es mencionada; en 1973, se señala la dificultad en la pronunciación; en el 2011, el único medio que se refiere a este punto alaba su naturalidad.

En 1943, la escenografía, el vestuario, la música y la iluminación son del agrado de los críticos. Se destacan el coro y cuerpo de baile, la precisión histórica del decorado, el vestuario en sus formas y colores y la iluminación que crea una atmósfera trágica. En conjunto, todos estos signos constituyen un espectáculo atípico en el teatro uruguayo. Solo dos medios no gustan de la música —excesiva, variada— y uno también muestra disconformidad con la escenografía poco profunda. En cuanto al movimiento escénico, no es registrado en las reseñas.

En 1972, las críticas están divididas. Un diario no emite comentarios; otro considera que los signos que componen la puesta no están a la altura de un buen espectáculo; dos destacan la escenografía minimalista, el vestuario sencillo, con colores que cumplen una función simbólica, y una iluminación excelente. Respecto al desplazamiento escénico, un diario lo encuentra fluido y otro señala algunos desajustes en los movimientos. No hay opiniones sobre la música.

En 2011, dos órganos de prensa analizan los componentes del espectáculo. Ambos coinciden en destacar que la iluminación es inquietante y tétrica y la escenografía es simple y despojada, acorde a una ciudad en ruinas. Uno de ellos no juzga la música, el vestuario y la declamación de los versos mientras el otro destaca la música y sus diversos grupos de voces y el vestuario anacrónico que puede servir como un puente temporal.

En cuanto a los componentes que constituyen las puestas en escena, hay coincidencias en las valoraciones que hacen los críticos en 1943, 1972 y 2011. En los tres espectáculos las luces crean un clima dramático y ominoso, el vestuario posee una colorimetría especial, la escenografía es despojada y precisa y los conjuntos corales exaltan a la música. El movimiento escénico no es registrado en la prensa de 1943 ni en la de 2011; solo es mencionado en la de 1972.

En 1943, solo tres órganos de prensa destacan el rol de directora de Margarita Xirgu. En cambio, como actriz recibe elogios de gran parte de la crítica. Es como si su fuerte presencia en el escenario les hace olvidar su responsabilidad detrás del espectáculo.

En 1972, cuatro medios se pronuncian sobre la dirección de Eduardo Schinca. Tres de ellos valoran positivamente su rol en cuanto al diseño gráfico, la sobriedad y modernidad de la escenografía y la opción de transgredir el principio clásico de no exponer la muerte en el escenario. Uno de los periódicos se opone al resto al considerar que la dirección de Schinca peca de moderna porque no condice con una obra que transcurre en el siglo III a.C..

En el 2011, los críticos no catalogan con adjetivos calificativos la dirección de Sergio Pereira ni el diseño escenográfico. Se limitan a señalar algún momento álgido y otros menos logrados en la obra. Un semanario elogia el recurso de filmar y proyectar las escenas del campamento romano y critica la personificación de las figuras alegóricas, pero no sabe determinar si es responsabilidad del director o del texto dramático. Otro medio no destaca la dirección de Pereira, sino que se limita a señalar un defecto del espectáculo: el prólogo en *off* que abre la puesta es muy extenso. Pereira no solo dirige, también es el adaptador del texto de Alberti y el prólogo es de su autoría, por lo tanto la responsabilidad le cabe totalmente a él.

Las valoraciones sobre la dirección son escuetas en las tres puestas en escena. Es llamativo que en 1943 unos pocos medios se pronuncian sobre Margarita Xirgu como responsable del espectáculo. La totalidad de la prensa analiza los diversos componentes de la puesta, pero la directora es opacada por la actriz. El trabajo de Schinca, en 1972, es destacado por sus elecciones arriesgadas y Pereira es más señalado por sus desaciertos que logros.

En 1943, el espectáculo es tildado como una de las realizaciones más importantes en montarse en nuestro medio por su alta calidad. Solo un periódico, de tendencia conservadora, considera que carece de nivel artístico. Las referencias sobre el público cuentan que la obra se representa a sala llena y la concurrencia ovaciona y aplaude de pie a la compañía teatral al finalizar la representación.

En 1972, dos órganos de prensa consideran que el espectáculo es altamente positivo, moderno y vigoroso, que compensa la dicción deficiente del elenco. Ninguno expresa cómo se manifiesta el público. Otro medio considera que el espectáculo es de segunda categoría porque carece de una dirección clásica y de un elenco con experiencia, en oposición a sus colegas. Describe al público y lo divide en dos tipos: uno expresa su conformidad mediante gritos y largos aplausos; el otro se muestra aburrido a lo largo de la función. ¿Esto significa que la mitad de la platea no aplaude, o lo hace tímidamente al concluir el espectáculo? ¿Los otros manifiestan su beneplácito al concluir la obra o en diferentes momentos de la representación? Otro medio no emite una conclusión general del espectáculo ni comenta cómo es el comportamiento de los espectadores.

En 2011, solo un diario hace una valoración general del espectáculo. Manifiesta que es atípico porque reúne a veinticuatro actores en el escenario y lo recomienda bajo el título «Vale la pena». No hace referencia al público. Los otros dos medios, que son los únicos que analizan la puesta en su totalidad, no hacen una valoración total del espectáculo. Uno exhorta a los lectores a concurrir a ver la obra si desean ver una pieza de Cervantes; el otro expresa su conformidad porque se trata de una obra integrada por un elenco numeroso. Ambos no analizan a la concurrencia.

En 1943, *Numancia* tiene una recepción altamente positiva en la prensa, que refuerza sus impresiones al destacar la buena respuesta del público, que torna al espectáculo en un éxito.

Cuando se estrena en Montevideo, el país experimenta la culminación de una crisis política. Los críticos concuerdan en el valor dramático del texto y en el valor artístico de la puesta en escena, pero ninguno la vincula al proceso social y político que había transitado el Uruguay. Sin embargo, la consideran un drama muy actual al ponerla en diálogo con la

cercana guerra civil española y la presente Segunda Guerra Mundial, donde el mito numantino parece actualizarse y cobrar fuerza. Estos hechos parecen constituir el horizonte de expectativas de la concurrencia y no los conflictos recientes de la política uruguaya.

En 1972, la prensa se muestra dividida en sus apreciaciones generales sobre el espectáculo. Un medio omite dar su opinión; otro critica su concepción modernista; dos destacan la impronta moderna. El diario que expresa disconformidad con la concepción del espectáculo describe al público en dos tipos: uno vitorea y el otro es apático. A través de estos dichos refuerza en parte su punto de vista negativo. Los medios que alaban el espectáculo no manifiestan cómo se comporta el público. Si lo hubieran hecho, a lo mejor también avalarían positivamente sus palabras y pondrían en duda la recepción contraria del diario oponente a sus juicios.

La obra presenta una problemática actual en el Uruguay de aquella época, por lo que se puede presumir que los espectadores no serían indiferentes al planteo dramático porque ese era su horizonte de expectativas. La obra no carece de desafío cuando se representa porque establece un paralelo con la situación local. Los artistas y medios de prensa que cuestionan o se oponen al régimen imperante, son sancionados, al igual que los demás ciudadanos. Si la mitad de la concurrencia aviva y aplaude, como señala un periódico, queda en evidencia el vínculo con las condiciones en la sociedad. No parece casual que sean los órganos de tendencia de izquierda los que optan por no expresar en sus páginas esta vinculación.

En 2011, ningún medio rechaza el espectáculo, pero lo expresan con matices. Uno manifiesta su aprobación y otros dos no emiten un juicio valorativo general. Estos últimos expresan que hay un despliegue numeroso de actores en escena que no es común ver en un espectáculo montevideano, hecho que actúa como un llamador para que la gente concurra al teatro. Un tercer medio destaca que es una obra de Cervantes, otro hecho poco frecuente en la cartelera montevideana. La reacción del espectador no parece una variante relevante para la prensa del 2011, ya que nadie la analiza. Si bien el planteo de la obra no constituye el horizonte de expectativas del ciudadano uruguayo, hubiera sido un aporte saber la reacción del público ante un drama que fue significativo en 1943 y 1972, en contextos bien distintos.

En cada representación de *Numancia* en Montevideo el público pierde relevancia en la prensa escrita y este fenómeno va en consonancia con el destaque que le dan las críticas al espectáculo.

En 1943, siete medios de prensa aluden al simbolismo de la obra, en tanto una minoría no se pronuncia sobre el tema.

Las críticas coinciden en definir a la tragedia cervantina como un símbolo de la libertad y destacan la actualidad del argumento. Un grupo establece una semejanza entre el episodio que cuenta la obra y el conflicto entre nacionalistas y republicanos, muy cercano en el tiempo, donde el mito numantino se actualiza en el conflicto bélico español. *Numancia* es el símbolo del heroísmo de los pueblos que prefieren sacrificarse a caer en manos de conquistadores. Se trata de una historia que supera los siglos con su constante actualidad y que recobra protagonismo en 1937 y nuevamente en 1943. Otro medio señala que el simbolismo que caracteriza a la obra también es aplicable a otros conflictos que no son de índole española, como es el caso que representa la Segunda Guerra Mundial, y así supera el modelo español y adquiere la condición de universal. Otro medio entiende que el texto plantea una anécdota exclusivamente española, razón por la que no se la puede vincular al contexto uruguayo ni internacional. Esta observación invalida la condición de drama actualizador que posee *Numancia*, conforme pasa el tiempo, que otras críticas le reconocen como una virtud. Otro medio no evalúa el simbolismo de la pieza.

En 1972, solo un órgano de prensa refiere al simbolismo de la obra, pero no lo hace de manera explícita. Recuerda que la representación de 1943 tuvo un sentido de ser, donde el hecho de la guerra civil, aún candente en la sociedad uruguaya, y el contingente de republicanos residentes aquí le aportaban un plus a la representación. Pero en 1972 el planteo de la obra no emociona como entonces, porque la realidad política-social y el público son otros. Se reconocen los valores universales que posee la pieza, pero no encuentra su equivalente en un contexto nacional muy distinto. Esta evaluación del crítico coincide con las apreciaciones de dos medios de 1943: uno señaló que la anécdota adquiere la categoría de universal y el otro, la imposibilidad de trasplantar el drama a nuestros escenarios.

En 2011, los críticos realizan evaluaciones estéticas positivas sobre la puesta, pero no reconocen a la obra como un símbolo de la libertad de los pueblos. Concuerdan en dos aspectos con las afirmaciones de la prensa de 1972: la pieza fue creada y representada en un momento particular y con una finalidad específica, por lo que no genera en el público la misma empatía y emoción como en aquel para el que fue concebido, tanto en 1937 como en 1943. Tampoco se encuentra un correlato entre el planteo de la historia y el contexto uruguayo, y, en consecuencia, el drama pierde vigencia.

¿La representación de *Numancia* en Montevideo en 1943, 1972 y 2011 se relaciona con alguna causa política en esos años? ¿La apreciación de los medios de prensa sobre el oportunismo de la representación de la obra coincide con el propósito de los directores? ¿La reacción de los críticos, en su evaluación general sobre el espectáculo, concuerda con la de los espectadores?

Cuando *Numancia* se estrena por primera vez en 1943, lo hace en un país que entre 1933 y 1938 había transitado por la dictadura de Gabriel Terra y durante la presidencia de Alfredo Baldomir vive un autogolpe de Estado que finaliza con una convocatoria a elecciones. Por lo tanto, cuando la guerra civil española concluye Uruguay atraviesa por un período de fragilidad institucional. El sector político que triunfa en las urnas simpatiza con la causa republicana y apoya el bloqueo internacional al régimen franquista. Por otro lado, un contingente importante de españoles exiliados reside en nuestro país y el transcurso de la guerra civil y el triunfo del bando nacionalista son temas de interés en el país.

Alberti resignifica la tragedia cervantina en una realidad determinada por la pérdida de la República española, el exilio personal y de miles de compatriotas, donde pretende imponer el relato de la derrota digna y valerosa como la de los numantinos. Su presencia en el estreno montevideano junto a Santiago Ontañón y Margarita Xirgu, figuras representativas del arte y la lucha por el republicanismo, revive el recuerdo del conflicto español —cercano en el tiempo— y lo refuerza cuando el autor declara que la obra es la misma que se representó en Madrid en 1937.

En 1943, convergen un conjunto de condiciones para que la mayoría de los críticos planteen un paralelismo entre el argumento del drama y el suceso de la guerra civil. Los menos encuentran un correlato con el conflicto de la Segunda Guerra Mundial, contemporáneo de la representación, y otros entienden que el planteo es anacrónico en nuestro contexto. Ningún medio establece una relación entre el argumento de la tragedia y alguna causa política de nuestro país como, por ejemplo, la cercana dictadura de Terra o de Baldomir. La motivación de representar *Numancia* en Montevideo parece coincidir con la visión que tiene la mayoría de la prensa.

La valoración positiva de la puesta en escena que hacen los medios es proporcional a la reacción efusiva del público, según consta en las reseñas críticas, por lo tanto, se establece una convergencia entre la propuesta de la obra y el horizonte de expectativas de la concurrencia.

Históricamente *Numancia* ha sido considerada como un símbolo de libertad y resistencia contra el opresor, por lo que se puede inferir que su representación en 1972, en el teatro el Galpón, dirigida por Eduardo Schinca, responde a un cometido: concientizar a los espectadores sobre la situación política y social que vive la sociedad uruguaya y que esa obra sirva como un espejo en el cual ver reflejado su drama existencial.

Cuando se estrena *Numancia* Uruguay padece desde hace algunos años una crisis social, política y económica, que derivará en el pasaje de un sistema democrático a uno autoritario. En 1972, precisamente, las Fuerzas Armadas doblegan al movimiento guerrillero MLN-Tupamaros y un reglamento prohíbe la actividad política y anula las libertades públicas de informar y opinar en contra del gobierno.

Los medios elogian el espectáculo, aunque ninguno establece un correlato entre la anécdota planteada y la situación local. La prensa escrita está condicionada por el ambiente coercitivo, que establece cierres provisorios o clausuras definitivas y encarcelamiento o prohibición de ejercer el periodismo a aquellos que critican o se oponen al gobierno. Las sanciones recaen tanto sobre los periódicos y semanarios de derecha como de izquierda, pero están más en la mira de las autoridades estos últimos. No es extraño que ningún órgano de

prensa no se pronuncie sobre el simbolismo de la obra ni plantee un paralelismo con la situación que se vive en el país. Sin embargo, *Marcha* va más allá del silencio imperante entre sus colegas y plantea un comentario irónico: el argumento del drama cervantino no tiene vigencia en el Uruguay de 1972. La crítica reconoce los valores universales que posee la pieza, recuerda la relevancia que tuvo su representación en 1943, pero su impronta demasiado española cercena la posibilidad de que el público pueda sentir empatía con la historia.

La falta de pronunciamiento de los medios impide encontrar coincidencias y diferencias entre sus apreciaciones y la posible motivación de Schinca de llevar a las tablas la *Numancia*, pero el interés del director parece claro, aunque solo la apreciación de *Marcha* difiere del posible oportunismo de Schinca para transmitir a través de la obra su crítica ante el avasallamiento de la libertad individual y colectiva por parte de un grupo opresor.

La falta de comentarios de la prensa también imposibilita saber si su respuesta sobre el espectáculo coincide o difiere con la del público. Solo un diario, de tendencia conservadora, cuenta que la concurrencia se manifiesta de dos formas: un grupo festeja con aplausos y gritos y el otro se muestra aburrido.

El horizonte de expectativas del público de 1972 lo constituye un entorno social que se torna cada vez más opresivo y limitado, conforme pasa el tiempo, pero los críticos no lo pueden plasmar en sus artículos para evitar la censura y tampoco exponer cómo se manifiesta la platea porque implicaría dejar en evidencia el mensaje implícito que subyace en el espectáculo y que el espectador decodifica.

En el caso del semanario *Marcha*, negar la asimetría entre la anécdota numantina y la situación que atraviesa el país por la impronta española de la obra, resulta inviable. También lo es pretender que en ese período un director teatral montara una obra como *Numancia* y realizara una traslación más cercana a las coordenadas geográficas, temporales, sociales y nacionales del Uruguay de 1972 sin correr peligro, como antaño lo hizo Alberti en el Madrid de 1937.

El estreno de *Numancia* en el 2011 se da en el marco de la celebración por los diez años del IAM (Instituto de actuación de Montevideo) y Uruguay transcurre desde hace tiempo por un período de tranquilidad cívica. De acuerdo a esta realidad, no se presume que la representación de la obra obedezca a un propósito político, si bien tradicionalmente se ha escenificado con el cometido de mostrar una tragedia humana en tiempo real y crear conciencia sobre ella en el espectador.

Los únicos dos medios que analizan la obra, *La República* y *Voces*, coinciden en que la concepción y representación de *Numancia* en 1937 obedeció a un fin específico. *Voces* destaca el paralelismo que existe entre el sitio de los numantinos y los republicanos y sostiene que el argumento de la obra —cercar una ciudad hasta hacerla sucumbir por inanición— es universal y atemporal, pero sería más conmovedora en las circunstancias en que Cervantes y Alberti la concibieron. Esa emoción no puede suscitarse en el público montevideano porque no hay una conexión sentimental estrecha con el conflicto que se presenta.

La apreciación de los críticos sobre el oportunismo de *Numancia* en la escena capitalina no parece coincidir con la motivación de Sergio Pereira para escenificarla. Para los primeros la obra pierde fuerza con el tiempo porque fue concebida en función de un público perteneciente a una época y lugar específicos, por lo tanto, no conmueve como entonces (es una apreciación que coincide con la crítica que hizo Isabel Gilbert en *Marcha* en 1972). El suceso numantino no constituye el horizonte de expectativas de la sociedad uruguaya, como sucedió en Madrid en 1937. El propósito de Pereira de escenificar *Numancia* no se vincula con una causa política, como sucedió con sus antecesoras de 1943 y 1972. En su elección de la tragedia cervantina influyen otras variables: el simbolismo de la obra —que queda expresado en el programa de mano del espectáculo: «una apología de la libertad; un canto a la vida; una condena a la guerra; un hermoso poema—, la musicalidad de los versos» (s/p) y «la dignidad humana que se plasma en la anécdota, razones por las que no ha perdido su encanto para el público universal del siglo XXI» (s/p), según el director.

La puesta en escena es elogiada, pero ningún crítico alude al simbolismo del drama ni hace una lectura en clave local, como sucedió en la crítica de 1972, sorteando las diferencias de ambos contextos político-sociales.

No aparece manifestada en las reseñas críticas la reacción del público, motivo que impide corroborar si la impresión de los espectadores coincide o difiere con la opinión del crítico de *Voces* cuando afirma que la obra no puede conmover al espectador local. Esta mirada de la prensa se opone a las razones que expone Pereira para representar *Numancia* en Montevideo, ya que para el director la pieza trasciende contextos espaciales y temporales porque es universal y puede llegar a cualquier público.

Teniendo en cuenta la disponibilidad de material periodístico para realizar un relevé sobre la recepción del estreno de *Numancia* en Montevideo, se puede apreciar que en 1943 el debut de la obra es cubierto por numerosos medios de prensa. La cantidad y variedad de opiniones permite una mayor comparación y dimensión sobre ese acontecimiento teatral y, por ende, más certezas para comprender la posible pertinencia de la obra en el contexto uruguayo de entonces.

Ante el estreno de *Numancia*, en 1972, las reseñas críticas no abordan el simbolismo de la obra y un factible paralelismo entre el argumento del drama y las circunstancias políticas y sociales que atraviesa la sociedad. En un período donde la representación de la obra cervantina resulta muy significativa esas carencias impiden el acceso a las posturas que adoptan los órganos de prensa sobre la realidad conflictiva del país y los diálogos que pueden suscitarse entre el espectáculo de Schinca y el medio del crítico que la recibe. Cabe mencionar que únicamente *Marcha* expresa su opinión al respecto. Ante la imposibilidad de confrontar y problematizar lo planteado, se analizan las posibles razones del silencio de la crítica de la época sobre los aspectos simbólicos de la obra.

La representación de *Numancia* en 2011 solo es registrada por dos medios de prensa, que no aluden al simbolismo de la obra ni a su pertinencia en un contexto contemporáneo, si bien destacan los valores universales y atemporales que posee el argumento. Resulta significativo que un drama asociado a situaciones de opresión, avasallamiento y disputas por la libertad, sea representado en una sociedad que no padece turbulencias de orden político y social, y los medios no planteen posibles razones al respecto. Por lo tanto, se toma en cuenta la motivación de la elección de Pereira para escenificarla y la ausencia de pronunciamiento de la crítica sobre la resignificación de la pieza cervantina en el Uruguay de comienzos del siglo XXI.

A medida que transcurre el tiempo, los órganos de prensa que cubren los estrenos de *Numancia* en Montevideo son más acotados y el análisis que realizan sobre su importancia o irrelevancia en el contexto local es ínfimo o inexistente; fenómeno que guarda estrecha relación con las condiciones políticas, sociales y culturales que alberga a dichas representaciones.

PARTE VI
FUENTES, DOCUMENTOS, BIBLIOGRAFÍA, ANEXOS

Relevamiento bibliográfico y documental

Fuentes

Obras dramáticas

Cervantes, Miguel de (2014). *Tragedia de Numancia*. Ed. Abraham Madroñal Durán. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc864c0>;

Alberti, Rafael. (1937). *Numancia*. Madrid: El Signo.

Alberti, Rafael. (1943). *Numancia*. Buenos Aires: Losada.

Puestas en escena en Montevideo

Numancia (1943), dirección: Margarita Xirgu.

Numancia (1972), dirección: Eduardo Schinca.

Numancia (2011), dirección: Sergio Pereira.

Adaptaciones de la *Numancia* de 1943

Libreto de Eduardo Schinca (1972).

Libreto de Sergio Pereira (2011).

Programas de mano de las puestas en escena

Numancia de 1943.

Numancia de 1972.

Numancia de 2011.

Documentos

Prensa sobre la *Numancia* de 1937

Alberti, Rafael. (1937). «Numancia, tragedia de Miguel de Cervantes», *El Mono Azul*, Año II, N° 42, 2 de diciembre, s/p.

El Mono Azul (1937). «La Numancia de Cervantes», Año II, N° 19, 10 de junio, s/p.

Salas Viu, Vicente. (1937). «Una tragedia revolucionaria. La Numancia de Cervantes», *El Mono Azul*, Año II, N° 20, 17 de junio, s/p.

Prensa sobre la *Numancia* de 1943

Amaroux (1943). «Margarita Xirgu en el SODRE. Noticias sobre La Numancia. Tragedia de Cervantes», *El Día* (suplemento dominical), 11 de julio de 1943, Año XII, N° 547, s/p.

Caporale Scelta, Jorge. (1943). «La próxima actuación de Margarita Xirgú, genuino acontecimiento teatral», *Mundo Uruguayo*, Año XXV, N° 1261, 24 de junio, Teatros, p. 36.

C.E.M (1943). «Numancia, de Cervantes, en el Sodre», *Marcha*, 13 de agosto de 1943, Música y Teatro, p.13.

El Debate (1943). «Se inició anoche la temporada de Margarita Xirgu», 7 de agosto de 1943, Notas de Teatros y Cines, p. 2.

_____. «Un triunfo resonante obtuvo Margarita Xirgu con Numancia, tragedia de Cervantes», 8 de agosto de 1943, Notas de Teatros y Cines, p. 2.

El Día (1943). «Esta noche se presentará Margarita Xirgu en el Sodre», 6 de agosto de 1943, Teatros, p. 7.

El Diario (1943). «Mañana se iniciará la temporada de Margarita Xirgu», 5 de agosto de 1943, Por los escenarios, p. 9.

_____. «M. Xirgú presenta Numancia de Cervantes», 6 de agosto de 1943, Por los escenarios, p. 9.

_____. «Numancia, nota artística de calidad, se repite hoy», 7 de agosto de 1943, Por los escenarios, p. 11.

El Diario Español (1943). «En el Estudio Auditorio se representará esta noche la tragedia titulada Numancia de Miguel de Cervantes», 6 de agosto de 1943, Teatros y Cines, p. 2.

_____. «En el Estudio Auditorio», 7 de agosto de 1943, Teatros y Cines, p. 4.

_____. «La representación de Numancia en el Estudio Auditorio», 8 de agosto de 1943, Teatros y Cines, p. 4.

El País (1943). «Con Numancia se presentó anoche Margarita Xirgú», 7 de agosto de 1943, Notas y comentarios de Teatro y Cine, p. 6.

El Plata (1943). «Numancia se estrena mañana en el SODRE, símbolo de la libertad», 5 de agosto de 1943, Revista de Teatros, p. 4.

_____. «Con Numancia inaugurará su temporada oficial del Sodre la Ilustre Actriz M. Xirgú», 6 de agosto de 1943, Revista de Teatros, p. 4.

_____. «Noticias y comentarios del momento», 9 de agosto de 1943, Revista de Teatros, p. 4.

La Mañana (1943). «Se inició anoche la temporada dramática del S.O.D.R.E», 7 de agosto de 1943, Teatros, p. 4.

La Razón (1943). «El estreno de Numancia», 5 de agosto de 1943, Cines-Teatros-Sociales, p. 9.

_____. «Esta Noche en el Estudio Auditorio, la Compañía de Margarita Xirgu, Presenta el Drama Numancia», 6 de agosto de 1943, Cines-Teatros-Sociales, p.9.

_____. «Numancia en el SODRE», 7 de agosto de 1943, Cines-Teatros-Sociales, p. 9.

_____. «Vuelve Esta Noche la Compañía de M. Xirgú A Presentar la Versión Modernizada de Numancia», 8 de agosto de 1943, Cines-Teatros-Sociales, p. 9.

La Tribuna Popular (1943). «Con Numancia Debutó la Compañía de Margarita Xirgu. Un espectáculo extraordinario de arte y belleza», 7 de agosto de 1943, Teatros y Artistas, p. 3.

Marcha (1943). «M. Xirgú comienza hoy su esperada actuación», 6 de agosto de 1943, Música y Teatro, p. 13.

Mundo Uruguayo (1943). «Un genuino acontecimiento teatral en el SODRE», Año XXV, N° 1267, 5 de agosto, Teatros, p. 31.

_____. «Numancia. Gran acontecimiento teatral en el Sodre», Año XXV, N° 1268, 12 de agosto, Teatros, p.p 40-41.

Novoa, F. (1943). «Numancia, un grito contra la tiranía», *Justicia*, 13 de agosto de 1943, Arte Letras, p. 4.

Prensa sobre la Numancia de 1972

Acción (1972). «Numancia para el sábado», jueves 3 de febrero de 1972, Cartelera de cines y teatros, p. 11.

_____. «Molière y Cervantes para hoy», sábado 5 de febrero de 1972, Cartelera de cines y teatros, p. 11.

El Diario (1972). (Sin título), sábado 29 de enero de 1972, Que hay de nuevo, p. 7.

_____. (Sin título), 30 y 31 de enero de 1972, Que hay de nuevo, p.p 5 y 7.

_____. (Sin título), 1, 2, 3, 4 y 5 de febrero de 1972, Que hay de nuevo, p. 7.

_____. «Estrenaron anoche Numancia», domingo 6 de febrero de 1972, Que hay de nuevo, p. 5.

El País (1972). «Numancia de Cervantes, por SUA, para estrenar en Sala 18 de El Galpón (dir. Schinca)», domingo 30 de enero de 1972, Teatro, p. catorce.

El Popular (1972). «Sábado 5: Numancia», jueves 3 de febrero de 1972, Para hoy, p. once.

_____. «Mañana Numancia en Sala 18», viernes 4 de febrero de 1972, Para hoy, p. 13.

_____. «El estreno de hoy: Numancia. Valerosos resistentes», sábado 5 de febrero de 1972, Para hoy, p. trece.

Gilbert, Isabel (1972). «Numancia. El cerco de la poesía», viernes 11 de febrero de 1972, *Marcha*, sin sección, p. 28.

Mediza, Alberto (1972). «Numancia: ejemplo cívico», miércoles 9 de febrero de 1972, *El Popular*, Para hoy, p. once.

N.N. (1972). (Sin título), jueves 10 de febrero de 1972, *El Diario Español*, El Teatro, p. 10.

Prensa sobre la Numancia de 2011

Arias, Jorge (2011). «Libertad o con gloria morir», viernes 3 de junio de 2011, *La República*, sin sección, p. 10.

El País (2011). «Teatro». «Numancia», viernes 6 de mayo de 2011, Espectáculos, p. 13.

Flamia, Leonardo. (2011). «Cervantes en Palermo», jueves 16 de junio de 2011, *Voces*, Teatro, p. 27.

La Diaria (2011). (Sin título), martes 3 de mayo de 2011, Cartelera/Teatro/Estrenos, p. 14.

La República (2011). «Obra de Miguel de Cervantes Saavedra en versión de Rafael Alberti», jueves 19 de mayo de 2011, sin sección, p. 10.

El Observador (2011). «Un momento argentino» y «Numancia», viernes 20 de mayo de 2011, Teatro, p. 5.

Bibliografía

Antecedentes críticos (estado de la cuestión)

Albistur, Jorge. (1968). *El teatro de Cervantes*. Cuadernos de literatura, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.

Baras Escolá, Alfredo. (2014). «Las dos Numancias de Rafael Alberti». *eHumanista/Cervantes*3, pp. 243-273.
En: www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure/Isit.../ehumcerv3.baras.pdf

Cagnasso, Alicia y Martínez, Rogelio. (2014). *Rafael Alberti, María Teresa León y Aitana Alberti en Uruguay*. Buenos Aires: Losada, Schapire Editor: Montevideo.

Cortadella, Jordi. (2009). «La Numancia de Cervantes: paradojas de la heroica resistencia ante Roma en la España Imperial». En: *Actas del XI Coloquio Internacional de la asociación de Cervantistas*. Seúl, 17-20 de noviembre de 2004, pp. 557-570. En: cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/CI_XI_52

González Briz, María de los Ángeles. (2006). «La Numancia de Rafael Alberti y María Teresa León ¿Palimpsesto o calco?». *Anuario de Estudios cervantinos*, N° 3, 2007, (Ejemplar dedicado a: Cervantes entre dos Siglos de Oro: de la Galatea al Persiles). En: cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg.../cg-2006_81.pdf

_____. (2017). *El quijote en Uruguay: mito y apropiaciones*. Montevideo: Ediciones universitarias

Hermenegildo, Alfredo. (1993). «El parapeto intertextual albertiano y el compromiso de la guerra civil». *Anthropos*, 148, pp. 61-64.
En: uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/70-1993Parapeto.pdf

_____. (1979). «El proceso creador de la Numancia de Alberti». *Imprévue*, 1-2, pp. 147-162. En: www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/18-1979Proceso.pdf

Jiménez León, Marcelino. (2000). «Rafael Alberti y La Numancia de Cervantes». Bernat Vistarini, Antonio (ed.). *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Islas Baleares: Universidad de las Islas Baleares, 2001, pp. 1187-1200.
En: cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_IV/cg_IV_103.pdf

Nicoloff, Adriana. (2015). «Numancia en Montevideo» (Ponencia). Jornadas Académicas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. VI Jornadas de Investigación; V Jornadas de Extensión y IV Encuentro de Egresados y Maestrandos, 7, 8 y 9 de octubre, Montevideo, Universidad de la República.

_____ (2017). «Numancia en la guerra civil española» (Ponencia). Jornadas Académicas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. VII Jornadas de Investigación; VI Jornadas de Extensión y V Encuentro de Egresados y Estudiantes de Posgrado, 11, 12 y 13 de octubre, Montevideo, Universidad de la República.

_____ (2019). «Numancia en el exilio» (Ponencia). Jornadas Académicas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. VIII Jornadas de Investigación; VII Jornadas de Extensión y VI Encuentro de Egresados y Maestrandos, 7, 8 y 9 de octubre, Montevideo, Universidad de la República.

_____ (2019). «La Numancia de Rafael Alberti en la guerra civil española». *Filología*, 51, pp. 29-40. En: <https://doi.org/10.34096/filologia.m51.8904>.

Presas, Mario A. (2017). «La recepción estética». *Analysis*, Vol. 20, N° 8, pp 1-27. En: <https://hal.archives-ouvertes.fr/document> (PDF)

Puchau de Lecce, M. Mar (2014). Numancia. Miguel de Cervantes, 1580 - Rafael Alberti, 1937» en: Greco, Bárbara y Pache, Laura (Eds.) (2014). *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*. Madrid: Siglo Veintiuno, Biblioteca Nueva.

Rocca, Pablo y González Briz, María de los Ángeles. (2002). *Rafael Alberti en Uruguay. Correspondencia, Testimonios, Crítica*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Teoría de la recepción estética y teoría teatral

Bourdieu, Pierre. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Broitman, Ana Isabel. (2015). «La estética de la recepción. Bases teóricas para el análisis de las prácticas lectoras y otros consumos culturales». III Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación 2015 / FILO: UBA.

Castanyer, Laura. (2004). «De la estética de la recepción a la estética de la interactividad. Notas para una hermenéutica de la lectura hipertextual». *Artes y nuevas Tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* / coord. por Miguel Ángel Muro Munilla, 2004, ISBN 84-95301-88-1, pp. 272-287. En: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo>

Dubatti, Jorge. (2015). «Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo». *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, pp. 44-54.

Eagleton, Terry. (1988). *Fenomenología, hermenéutica, teoría de la recepción. Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE

Gadamer, Georg. (1977). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.

Iser, Wolfgang. (1989). *El proceso de lectura (o el acto de leer). Estética de la recepción*. Madrid: Visor.

Jauss, Hans Robert. (1978). *La historia de la literatura como desafío a la teoría literaria. Hacia una estética de la recepción*. París: Gallimard.

_____. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.

Kowzan, Tadeusz. (1992). «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo» en: Adorno, Theodor W. (1992). *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Avila editores.

Pavis, Patrice. (2000). *El análisis de los espectáculos teatrales. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Warning, Rainer (ed.) (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: La balsa de la medusa.

Memoria y reescritura

Brignone, Germán. (2017). *Tránsitos, apropiaciones y transformaciones. Un modelo de cartografía para la dramaturgia de Juan Mayorga*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Genette, Gerard. (1987). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Jelin, Elizabeth. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A.

_____. (2005). *Exclusión, memorias y luchas políticas*. (pdf)

En: biblioteca virtual.clacso.org.ar/ar/libros/mato/jelin.pdf

Lifschitz, Javier Alejandro. (2012). «La memoria social y la memoria política». *Aletheia*, volumen 3, número 5, diciembre 2012.

Pardo García, Pedro. (2010): «Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The turn of the screw*)». En: Pérez Bowie, José Antonio (coord.). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 45-102.

Disponible en: <http://Gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/119807/1/36.Reescritura%20filmoliteraria.2010.pdf>

Pérez Magallón, Jesús. (2015). *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura*. Madrid: Cátedra.

Ricoeur, Paul. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife-Universidad Autónoma de Madrid.

Solá Perera, Dafne. (2005). *En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en Wide Sargasso Sea y Foe*, Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra.

En: <http://www.tdx.cat/bitstream/haudle/10803/7431/tds.p1de1.pdf;sessionid=7B9E19A3B72346D6078B06164A1E55A?sequence=1>

Historiografía

Álvarez Ferretjans, Daniel. (2008). *Historia de la prensa en el Uruguay: desde la Estrella del Sur a internet*. Montevideo: Fin de siglo.

Arteaga, Juan José. (2018). *Historia contemporánea del Uruguay*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur.

Broquetas, Magdalena. (2018). «La fotografía periodística en tiempos de movilización social, autoritarismo y dictadura (1959-1985)» en: Broquetas, Magdalena y Bueno, Mauricio (coords.). *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales*. Tomo II (1030-1990). Montevideo: FHCE.

Caetano, Gerardo y Rilla, José. (2008). *Historia contemporánea del Uruguay: de la colonia al siglo XXI*. Montevideo: ClaeH: Fin de Siglo.

Campodónico, César. (1999). *El vestuario se apollilló. Una historia del teatro El Galpón*. Montevideo: Banda Oriental.

Frega, Ana. (2010). *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*. Montevideo: EBO.

Machado Ferrer, Marta y Fagúndez Ramos, Carlos. (1987). *Los años duros: cronología documentada (1964-1973)*. Montevideo: Monte Sexto.

Nahum, Benjamín. (1999). *Breve historia del Uruguay independiente*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

_____. (1998). *Crisis política y recuperación económica (1930-1958)*. Montevideo: EBO.

_____. (2011). *El fin del Uruguay liberal (1959-1973)*. Montevideo: EBO.

Rico, Alvaro. (2009). *Sobre el autoritarismo y el golpe de Estado. La dictadura y el dictador*. Montevideo: Banda Oriental.

Ropero, Alfonso. (2010). *Mártires y perseguidos. Historia general de las persecuciones (siglos I al X)*. Barcelona: Editorial CLIE.

Turcatti, Dante. (2014). *La prensa de inmigración europea en Uruguay (1860-1960)*, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Zubillaga, Carlos y Pérez Antón, Romeo. (1988). *La democracia atacada*, vol. 1. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

_____. (2008). «El Centro Republicano Español de Montevideo: entre la solidaridad y la realpolitik». *Migraciones y exilios*, 9-2008, pp. 9-30.

En: www.aemil.org/assets/.../Carlos_Zubillaga_Migraciones_y_Exilios_9_-_2008.pdf ?...

Anexos

Díaz, Serrana. *El Observador*, «Un viaje por Chicago y Numancia», Sección: Espectáculos y Cultura Teatro, 12 de mayo 2011.

En: <https://www.elobservador.com.uy> (Entrevista a Sergio Pereira).

Guerra, Fabio. *El País Cultural*, N° 497, 14 de mayo de 1999.

En: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com>. (Entrevista a Eduardo Schinca)

Nicoloff, Adriana. Entrevista mía a Juan Antonio Saraví (11 de marzo de 2020).

Quiring, Débora. Entrevista: 10 años de IAM, 45RPM

En: www.45rpm.com.uy.

