

EL VIAJE INTERPLANETARIO DEL *LICENCIADO VIDRIERA*:
LOS HOMBRES DE CRISTAL DE FERNANDO DELGADO*THE INTERPLANETARY TRAVEL OF THE *LICENCIADO VIDRIERA*:
LOS HOMBRES DE CRISTAL BY FERNANDO DELGADOVICTORIA ARANDA ARRIBAS
Universidad de Córdoba
imberetumbra@gmail.comRecibido: 06.06.2021
Aceptado: 08.03.2023

RESUMEN: El presente artículo aborda *Los hombres de cristal* (Fernando Delgado, 1966), miniserie que adaptó libremente *El licenciado Vidriera*, quinta de las *Novelas ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes. Con guion de Pedro Gil Paradela, sus cinco episodios fueron emitidos por Televisión Española dentro del mítico programa *Novela* (1963-1978) entre el 13 y el 17 de junio de 1966. Esta peculiar relectura ambientó la trama barroca en el Cabo Kennedy (NASA) de los 60, transformándola de manera considerable. No obstante, conservó su conflicto central: tras un evento traumático, un estudioso creerá que sus huesos se han convertido en cristal. Este trabajo analiza el proceso de *reescritura* (Ropars, Pardo García) acometido por Delgado y Gil Paradela en *Los hombres de cristal*. Para ello, se empleará una doble perspectiva: la narratológica y la historicista. Desde la primera, se incidirá en la aparición metaliteraria de la novela ejemplar dentro de la ficción televisiva (*reenquadramiento ficcionalizante*, según Saint-Gelais), lo cual servirá de cura a la enfermedad vítrea. Así, por un lado, se examinará la herencia cervantina de la miniserie, con especial atención a su protagonista: Thomas Wheel, trasunto americanizado de Tomás Rueda. Por otro, desde el prisma historicista, profundizaré en el marco de la carrera espacial y en el contexto de producción español. Asimismo, se pasará revista a aquellas corrientes cinematográficas que influyeron en la transposición de

* Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto de Excelencia I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y III)* (FFI2017-85417-P). Sin la impagable ayuda del Fondo Documental de Radio Televisión Española (RTVE) no habría sido posible el visionado de la serie *Novela* y, en consecuencia, la redacción de estas páginas.

Televisión Española: la ciencia ficción, la serie B, el cine negro, los thrillers hitchcockianos, los dramas posbélicos y los filmes psicologistas de resonancias freudianas.

PALABRAS CLAVE: *El licenciado Vidriera*, *Los hombres de cristal*, adaptación, Cervantes, Fernando Delgado, Televisión Española

ABSTRACT: This paper focuses on *Los Hombres de Cristal* (Fernando Delgado, 1966), a free adaptation of *El Licenciado Vidriera*, fifth one of the *Novelas Ejemplares* (1613) by Miguel de Cervantes. Written by Pedro Gil Paradela, the five episodes of this miniseries were broadcasted by Televisión Española within the classical show *Novela* (1963-1978) from June 13 to 17, 1966. This peculiar revision set the original plot in Cape Kennedy (NASA) in the sixties, transforming it significantly. However, it preserved the main conflict: after a traumatic event, a man passionate for science starts believing that his bones are made of glass. This text analyzes the *rewriting* (Ropars, Pardo García) process tackled by Delgado and Gil Paradela in *Los Hombres de Cristal*. I will do that from both a narratological and historicist perspective. From the first one, I will underline the metafictional inclusion of the exemplary novel inside the TV adaptation (*reencuadramiento ficcionalizante*, according to Saint-Gelais), which will work as a cure for the glass illness. This way, on the one hand, I will examine the Cervantine heritage of the miniseries, paying special attention to its main character: Thomas Wheel, the American version of Tomás Rueda. On the other hand, from the historicist point of view, I will delve into the framework of the Space Race and into the Spanish context of production. Furthermore, I will go over those film trends than influenced this Televisión Española transposition: science fiction, class B, *film noir*, Hitchcock thrillers, postwar drama and psychologist films of Freudian echoes.

KEYWORDS: *El Licenciado Vidriera*, *Los Hombres de Cristal*, Adaptation, Cervantes, Fernando Delgado, Televisión Española



1. 1966: UNA ODISEA EN EL ESPACIO CINEMATOGRAFICO

Los años 60 fueron un periodo lleno de sorpresas para el universo cinematográfico y, en concreto, para la ciencia ficción. La década se inauguraba bajo la mirada perversa de las criaturas de *El pueblo de los malditos* (*Village of the Damned*, Wolf Rilla, 1960), mientras que los grandes estudios se arriesgaron con producciones como *El tiempo en sus manos* (*The Time Machine*, George Pal, 1960) o *El plan diabólico* (*Seconds*, John Frankenheimer, 1966). En Estados Unidos, este ciclo lo sellarían en 1968 la visionaria *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, Franklin

J. Schaffner)¹ y, sobre todo, la eterna *2001: una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick).

Pero también en el viejo continente empezaban a bullir nuevos mundos. Chris Marker rodó en 1962 un mediodetraje llamado a convertirse en clásico: *El muelle* (*La Jetée*),² que le inspiraría a Terry Gilliam la historia de sus *12 monos* (*Twelve Monkeys*, 1995);³ Italia y Francia colaboraron en la empresa de dar psicodélica vida a la heroína *Barbarella* (Roger Vadim, 1968), y de ningún modo los pioneros de la *nouvelle vague* estaban dispuestos a quedarse atrás: Jean-Luc Godard expuso su singular visión de lo fantástico en *Alphaville* (1965) y François Truffaut asombraría a las *majors* con el estreno en 1966 de *Fahrenheit 451*, a partir de la celebrada distopía homónima (1953) de Ray Bradbury. Ese mismo año, en España, Fernando Delgado (Porcuna, 1930 – Madrid, 2009) filmaba *Los hombres de cristal*, su personal relectura de *El licenciado Vidriera* (1613) de Cervantes.⁴

Es de suponer que, entre los citados, el nombre de nuestro compatriota es el que despertará menos aplausos –no sería osado afirmar que casi ninguno–. Su modesta producción fue emitida por Televisión Española del 13 al 17 de junio de 1966.⁵ Dividida en cinco episodios, se incluyó dentro del programa *Novela* (1962-1979), formato que convertía obras cumbre de nuestras letras en películas fragmentadas para la pequeña pantalla.⁶ Recordemos que durante los primeros

¹ Adaptación de la novela *La Planète des singes*, publicada por Pierre Boulle en 1963, y con un reparto encabezado por Charlton Heston (el astronauta George Taylor), Kim Hunter (la simio Kira) y Roddy McDowall (que interpretó a dos primates: Cornelius y César), pronto se convertiría en una franquicia de culto. Hoy comprende ya nueve filmes (los cinco primeros producidos desde 1968 a 1973); entre ellos, un fallido *remake*, en el *debe* de Tim Burton (2001); y un *reboot*: *El origen del planeta de los simios* (*Rise of the Planet of the Apes*, Rupert Wyatt, 2011), al que le seguiría una afortunada secuela a cargo de Matt Reeves (2014): *Dawn of the Planet of the Apes* (*El amanecer del planeta de los simios*). Hasta la fecha, la saga se ha detenido en *La guerra del planeta de los simios* (*War for the Planet of the Apes*, Matt Reeves, 2017).

² Obtuvo el Premio Jean Vigo al Mejor Cortometraje en 1963.

³ Véase al respecto la completa ficha “Make and Remake: de *La Jetée* a *Doce monos*” en el blog *La mano del extranjero* (2013) (<<https://lamanodelextranjero.com/2013/03/05/make-and-remake-de-la-jetee-a-doce-monos/>>, [consultado el 14 de noviembre de 2019]).

⁴ No ha sido esta la primera ni la única vez que *El licenciado Vidriera* se ha llevado al cine o la televisión. En 1964, se programó dentro del espacio *Nuestro amigo el libro* un episodio titulado *El licenciado Vidriera*, hoy perdido. Sabemos que contó con guion de Gerardo N. Miró y la dirección de Eloy de la Iglesia. También bajo el amparo de TVE, nueve años después, en 1973, Miguel Marías adaptó la novela de Cervantes para *Ficciones*, bajo el rótulo de *El licenciado Rodaja* y con la realización de Antonio Chic. El novelista y cineasta Jesús Fernández Santos la volvería a filmar para la serie *Los libros* (1974): su reescritura imbrica el relato del complotense con un cuento de Azorín escrito a su zaga: *El licenciado Vidriera visto por Azorín* (1915) (véase Aranda Arribas y Bonilla Cerezo 2018).

⁵ Disponible en la web de RTVE: <<https://www.rtve.es/play/videos/los-hombres-de-cristal/#:~:text=Ambientada%20en%20Estados%20Unidos%2C%20la,tiene%20los%20huesos%20de%20cristal>> (consultado el 10 de enero de 2022).

⁶ *Novela* descolló entre las numerosas emisiones literarias de esta época. Así, “cuando se piensa sobre la televisión, no suele recordarse la producción ingente de ficción que supuso la emisión del espacio *Novela* durante casi veinte años. La producción anual de *Novela* varía según [las parrillas]; y ello porque hubo temporadas en que llegaron a programarse dos novelas diarias [...], frecuentemente de cinco entregas, aunque, ya en los setenta, no fue extraordinaria la existencia de novelas que duraban dos, tres y hasta cuatro semanas” (Palacio 2001: 147). García de Castro (2002: 32)

años de la televisión, este nuevo medio encontró en la literatura un poderoso aliado, ya que esta le permitía crear programas más o menos amoldados al gusto contemporáneo a la vez que ofrecía una sólida coartada cultural.⁷ Cabe señalar que, a pesar del éxito de que gozaron aquellos capítulos novelescos o dramáticos, la mayoría no ha soportado con dignidad el paso del tiempo. La cinta que nos ocupa tampoco escapa de tan donoso escrutinio y, a pesar de su originalidad, presenta ciertos rasgos que apuntan a una filmación apresurada y de bajísimo presupuesto. Por lo que atañe a los responsables de *Los hombres de cristal*, el guion lo firmó Pedro Gil Paradela, mientras que la realización corrió a cargo del ya mencionado Fernando Delgado.⁸ Los papeles principales los asumieron Carlos Lemos (Thomas Wheel), Luisa Sala (Helen Wheel) y Julio Núñez (coronel Parker), caras de sobra conocidas para los espectadores de entonces.

El objetivo de este artículo se cifra en desentrañar el proceso que transformó la historia de un estudiante de Salamanca en el siglo xvii en una trama de espionaje en la NASA durante los 60. Como se explicará más adelante, el cambio de contexto histórico y las nuevas corrientes artísticas repercutieron lo suyo sobre esta recreación filmoliteraria.⁹ Pero antes de proceder al análisis comparativo entre *El licenciado Vidriera* y *Los hombres de cristal*, convendrá recordar la trama

apunta además que “con este nuevo [giro] [...] se pretendió trasladar en televisión las normas del serial radiofónico para montar un capítulo diario y poder emitir una novela a la semana”. De este éxito nacería *Novela II*, dentro de la cual se cuenta *Los hombres de cristal*.

⁷ Guarinos (2003: 73) subraya “la oportunidad que supuso el teatro para la televisión, su papel en el desarrollo de un lenguaje televisivo en favor de cobertura de programación [cuando el medio] aún no estaba desarrollado como hoy lo conocemos”. Entre dichas producciones, la más conocida fue sin duda *Estudio 1*. Este mítico programa, que empezó llamándose *Fila 0* y luego cambiaría su nombre por el de *Primera fila*, divulgó más de 500 piezas dramáticas entre 1965 y 1984 (IMDb registra un total de 546. Véase <<https://www.imdb.com/title/tt0415421/>> [consultado el 24 de noviembre de 2019]). A su zaga, surgieron otros formatos hermanos, con pequeñas diferencias entre sí: *Teatro de siempre* (1966-1979) se caracterizaba por la exclusiva emisión de piezas clásicas, pero luego incorporaría títulos de la edad moderna y contemporánea. *Teatro breve* (1966-1981) no solía exceder los treinta minutos de metraje. Finalmente, en *Ficciones* (1971-1981) se dio el “predominio de lo fantástico y de guiones originales [...] de autores poco conocidos” (Fernández Fernández 2010: 373-374).

⁸ Estos dos nombres figuraban a menudo en la nómina de trabajadores de RTVE. Fernando Delgado era en esencia actor, pero los dirigentes de la cadena nacional le propusieron hacer un curso de realización y acabó dirigiendo algunos capítulos de *Novela* y otros programas literarios –*Deuda pendiente* (*Primera fila*, 1965), *Electra* (*Teatro de siempre*, 1966), *Antígona* (*El teatro*, 1978)–. Gil Paradela, por su parte, escribió guiones hasta los años noventa. Hizo alguna que otra incursión en la gran pantalla –*El hombre del golpe perfecto* (Aldo Florio, 1967), *Un día es un día* (Francisco Prósper, 1968) y *Mónica Stop* (Luis María Delgado, 1969)–, pero centró su labor en el ámbito televisivo (véase <<https://www.imdb.com/name/nm0317710/>> [consultado el 23 de marzo de 2020]). A propósito del contexto de producción de *Los hombres de cristal*, véase Aranda Arribas (2021).

⁹ Fernández Fernández (2000: 13) defiende el uso de “recreación” en lugar de “adaptación”, ya que “en la transformación fílmica de un texto anterior no hay ninguna dependencia con respecto a este sino una igualdad entre lenguajes diversos, por lo que difícilmente el filme podrá ‘adaptarlo’, aunque sí lo recreará: lo volverá a producir partiendo de una situación diferente”. Por otro lado, Vanoye (1996: 144-147) explicó que, por muy fiel que la película quiera ser a su original literario, se producirán cambios insoslayables en tres niveles diferentes que generarán un proceso de “transferencia”: el *histórico*, que alude al cambio de contexto social; el *estético*, esto es, las distintas corrientes artísticas y de pensamiento que permean las obras según su momento de creación; y, por último, el *estético individual*, que alude al alma creadora del autor.

de la quinta de las *Novelas ejemplares* y resumir siquiera la de su adaptación televisiva.

El relato de Cervantes comienza a orillas del Tormes. Un par de colegiales pasean por su ribera cuando se tropiezan con un mancebo que dormía debajo de un árbol. Al despertar, el muchacho les ocultará su nombre, pero pedirá que se dirijan a él como "Tomás Rodaja". Ha llegado a Salamanca para honrar a su familia y a su patria a través de las letras. De ahí que busque un amo a quien servir a cambio de estudios. Los caballeros no dudan en tomarlo a su servicio.

Tomás apenas tarda en convertirse en un universitario modelo que, sin embargo, carece de lazos con su entorno. Antes de licenciarse, hará un breve paréntesis en su carrera para acompañar al capitán Diego de Valdivia en una expedición militar que cruza toda Italia y desemboca en Francia. El protagonista discurre por estos países en calidad de espectador, sin entrar en combate a su llegada a Flandes. Después, regresa a Salamanca, donde conocerá a una "dama de todo rumbo y manejo" que bebe los vientos por él. Rodaja, en cambio, permanece impasible ante sus encantos y se entrega de nuevo a los libros. Para conseguir sus favores, la cortesana le dará a probar un membrillo envenenado que lo sume en un profundo sueño. Pero la pócima no obra el efecto deseado: al despertar, Tomás no solo siente indiferencia hacia la mujer, sino que cree haberse convertido en cristal. A partir de ahora se hará llamar "licenciado Vidriera".

Fruto de esta demencia, Tomás se vuelve un sujeto quebradizo y reacio a cualquier contacto con sus vecinos. Pero, además, hará gala de una franqueza apabullante: sin filtro alguno, empezará a publicar sus apoteogmas sobre cada gremio y estamento social. Unas máximas, tan lúcidas como risibles, que le granjean la fama que pretendía obtener con el estudio. Meses después, un monje jerónimo se apiada de su situación y lo ayuda a recobrar la cordura. Rodaja se convierte entonces en el muy respetable licenciado Rueda, quien, una vez desprovisto de su faceta cómica, perderá su antigua popularidad. En consecuencia, el héroe cervantino opta por terminar sus días como soldado en Flandes, donde, finalmente, serán las armas y no las letras las que eternizarán su vida.

Por su parte, *Los hombres de cristal* cuenta la historia de Thomas Wheel, un astrofísico inglés que trabaja en la NASA para contribuir al avance norteamericano en la carrera espacial. Aislado dentro de la base Kennedy, donde reside e investiga, se siente asfixiado. No en balde, su único vínculo con el exterior son las cartas que semanalmente recibe de su mujer. Sin embargo, la señora Wheel será raptada por los soviéticos, quienes persiguen distraer al científico para frustrar los planes del enemigo estadounidense. La noticia del secuestro provocará en el profesor una crisis nerviosa que irá empeorando hasta hacerle creer que su cuerpo se ha transformado en vidrio. A través de una sesión de psicoanálisis, se descubre que el delirio del protagonista tiene su origen en la muerte de su hijo Tom durante el desembarco de Normandía, un suceso que lo traumatizó y que el cautiverio de su mujer le ha hecho revivir. A continuación, Thomas ingresará en una clínica donde la lectura de *El licenciado Vidriera* activa una suerte de catarsis que le hará recuperar el juicio. Por último, el FBI consigue rescatar a su esposa y los Estados Unidos, gracias al trabajo del científico, colonizarán Marte. Por fin, el

matrimonio Wheel decide pasar las vacaciones en la Universidad de Yale, donde habían disfrutado de la etapa más feliz de sus vidas.

Está claro que ambas obras presentan escenarios y argumentos muy diferentes. De hecho, *Los hombres de cristal* difícilmente podría clasificarse como una “adaptación” al uso. No obstante, afirmamos con Sánchez Noriega (2000: 47) que, si bien el término “adaptación” resulta improcedente por su falta de especificidad, su empleo es también el más lícito y asumido por tratarse de la forma más abarcadora y extendida. Ahora bien, contamos ya con otro marbete mucho más adecuado para esta producción de RTVE respecto a su texto base: el de *reescritura*. Este concepto, resuelve, según Ropars (1990: 170), la paradoja inherente al término “adaptación” –esto es, pretender imitar un texto literario a través de un medio distinto (el cinematográfico)–: “à la fois écriture et lecture, répétition du même et invention de l’autre, l’oeuvre filmique procède du désœuvrement, puisqu’elle ne peut se développer que dans l’altération d’un texte devenu double –identique à soi et pourtant différent–”. En España, Pardo García (2010: 48) define la reescritura como “una forma de hipertextualidad [fundamentada] en la transposición de un texto dentro de otro que lo repite al tiempo que lo transforma, con una intención seria [...] que puede ir desde la actualización y la reivindicación a la crítica y la oposición”. Veamos, entonces, en qué consiste dicho trasvase en la miniserie de Delgado y Gil Paradela y también en qué medida es deudor del relato áureo.¹⁰

2. DE TOMÁS RUEDA A THOMAS WHEEL

Sin adentrarnos todavía en el visionado de la cinta, dos pistas paratextuales –o mejor, liminares– nos facultan para adivinar la huella cervantina: el propio título y el nombre del protagonista. *Los hombres de cristal* remite al trastorno del *Licenciado Vidriera*, y el antropónimo del héroe, *Thomas Wheel*, no es sino la traducción literal de aquel con el que el complutense lo bautizara al final de su novelita: *Tomás Rueda*.

Sin embargo, en el relato del autor del *Quijote*, esta última es solo una de las tres identidades –más la auténtica, nunca revelada– que le asignó a su personaje, ya que las tres metamorfosis de Tomás tienen secuelas onomásticas

¹⁰ Conviene apuntar que el cine y la televisión se erigen como medios diferentes, con normas y patrones formales propios. No obstante, también es necesario distinguir, como aclara Guarinos (1992: 36), entre el código cinematográfico (que abarca toda manifestación audiovisual) y el filmico (que solo atañe al Séptimo Arte). Del mismo modo, habrá que señalar aquellas ocasiones en las que la televisión imita al cine y toma prestadas sus herramientas, como ocurre con la mayoría de series de ficción actuales. En *Los hombres de cristal* se aprecian varios ejemplos de asimilación del código filmico: la narración depende en buena medida del montaje, se usa el plano-contraplano, el *zoom* con finalidad expresiva (véase la sesión de psicoanálisis del doctor Fuller, III, 12:00-17:00) y fotogramas superpuestos que hacen avanzar la trama (el anuncio del secuestro de la señora Wheel en el periódico, II, 12:40). Asimismo, la diégesis se imbrica con sugestivos planos de explosiones y lanzamientos de cohetes. A todos los efectos, se trata de una película cuarteada en cinco partes con vistas a su difusión televisiva. Por eso, cada episodio termina con una secuencia que Delgado montó a modo de *cliffhanger* o *final en suspenso*. Por ejemplo, como colofón del segundo capítulo, el doctor Wheel telefona al coronel Parker y le suplica que vaya a su apartamento, porque “mañana será demasiado tarde”.

que "corresponden a las tres etapas básicas de la [peripecia]" (García Lorca 1965: 160).¹¹ Así, al principio lo conoceremos como *Tomás Rodaja*, aunque enseguida confiesa que este no es su verdadero nombre. Cuando enloquece, su apodo será el vivo reflejo de los síntomas de su enfermedad: *Licenciado Vidriera*. Y, tras superarla, se convierte en el respetable (y anodino) *Tomás Rueda*.

Nótese que el primer apellido que se autoasigna es diminutivo del último, lo que sugiere el estado *in fieri* del futuro licenciado. Eso sí, también podría insinuar que aquel colegial que tuvo su frustrante bautismo castrense en Flandes, de donde salió con el rabo entre las piernas (*Rodaja*), acabará sus días, ya más experimentado (*Rueda*), abrazando la misma vida de la que desertara una vez que se hizo añicos su fama de sabio bufón y cínico de pueblo (*Vidriera*). Algo parecido a la asunción de la derrota de la literatura, de la máscara, de la comedia y hasta del carnaval por parte de Alonso Quijano (o Quijada, o Quijana), un loco entreverado, en su concurrido lecho de muerte. En resumen, los apellidos (*Rodaja* y *Rueda*) –porque el nombre nunca cambia, igual que en los dos *Quijotes* el caballero responde siempre por *Alonso*– apuntarían a que el relato, después de dar muchas vueltas, de *rodar* por mil y un lugares, termina casi como empezó: con una estampa soldadesca en pañales. Y con una ironía: nada se nos cuenta de las aventuras del protagonista en los Países Bajos.

De este modo, "the elements of Tomás's pathos outline a parable of identity, or identities: one never quite revealed (his mysterious origin) and another that is desired, yet never quite attained (the coveted fame as a scholar)" (Clamurro 1997: 127)¹². Aun compartiendo la lectura de Cesare Segre y Javier Blasco acerca de la metáfora implícita en el primer y en el último apellido del personaje, que simbolizarían los giros de la voltaria (y vidriada) Fortuna,¹³ creo que podría llevarse más lejos: he escrito en otro lugar que Cervantes debió tener en mente, para la concepción de los apellidos de su protagonista, los vv. 46-54 de la sá-

¹¹ "Esta revolución onomástica halla su paralelo en el *Quijote*, aunque en este las proporciones son aún mayores. [...] Alonso Quejana, Quijana, don Quijote de la Mancha, el Caballero de la Triste Figura, el Caballero de los Leones, y, finalmente, Alonso Quijano el Bueno. Los diversos avatares de su vivir quedan claramente rotulados por esta polionomasia. Cada nuevo nombre reproduce, en cierta medida, el sacramento del bautismo" (Avalle Arce 1961: 63).

¹² Según Segre (1990: 55), "cabría deducir que Rodaja es un nombre inventado ('dijo el muchacho que se llamaba Tomás Rodaja'; no lo dice el autor). [Por eso] concluyo que, con Rodaja, Tomás simplemente ha deformado el apellido Rueda, declarado hacia el final de su historia; o bien son ficticios los dos nombres [...]". Por su parte, García Lorca (1965: 163) advirtió que "Tomás crea [su] nombre sobre el sustrato de Rueda, que es el que aparece al final, según norma cervantina. [...] Cuando el personaje adopta [el apellido] Rueda en el intento de rescate de su entera personalidad, no es verosímil que partiese de un nombre falso. Y, por último, en el retorno al nombre originario, el apellido Rueda cerraría a la perfección el círculo completo de nombres". Añade, además, respecto a la elección de Rueda como *apellido base*, la importancia de su referencialidad conceptual: "Cervantes [...] destaca de modo admirablemente expresivo [...] cómo su personaje, llevado de un horror al contacto, habla desde un cerco, desde una ilusoria rueda de vacío cuyos radios son de 'palabras y razones concertadas'" (García Lorca 1965: 167).

¹³ Blasco (2014: 18), y antes Segre (1990: 55), conectaron el apellido del personaje con la Fortuna, pues esta solía representarse como una rueda de vidrio. En su opinión, la historia de Tomás es la de un muchacho que aspira a una posición que su cuna le ha negado. Para luchar contra el azar, Tomás se lo juega todo al intelecto, pero acaba perdiendo la partida, pues al final se consagra a las armas para obtener su anhelada fama.

tira VII de Ariosto, donde el autor del *Furioso* describía así el emblema que nos ocupa:

Quella ruota dipinta mi sgomenta
ch'ogni mastro di carte a un modo finge;
tanta concordia non credo io che menta.
Quel che le siede in cima si dipinge
uno asinello: ognun lo enigma intende,
senza che chiami a interpretarlo Sfinge.
Vi si vede ancho che ciascun che ascende
comincia a inasir le prime membre,
e resta umano quel che a dietro pende.
(Ariosto 1990: 67-68)

Y tampoco se olvide que Durero ilustró estos versos para la edición del *Das Narrenschiff* de Sebastian Brant (Basilea, Johann Bergmann von Olpe, 1499, 4º xilografía, Londres, The British Library, I. A 37957, f. 5v): en su grabado, uno de los tres asnos uncidos a la rueda de la Fortuna sujeta una esfera del mundo justo en el centro de la xilografía. Luego Cervantes se burlaba en su *Licenciado Vidriera* de una sociedad que encumbra al asno (al loco) y no al hombre (el soldado universitario), toda vez que las máximas del héroe dejarán de interesar a sus compatriotas cuando este vuelve a sus cabales.¹⁴

En *Los hombres de cristal*, el guionista Pedro Gil Paradela se limitó al último heterónimo, pues su doctor Wheel no es ya ningún muchacho con ansias de dejarse los codos en la universidad más señera de la España renacentista; y tampoco un chiflado (al menos al principio), sino un respetadísimo y muy quijotesco astrónomo que ya está de vuelta de casi todo –menos de la universidad, a la que desea regresar– y cuyos servicios han sido requeridos por la NASA. En suma, aunque lo ampliaré más tarde, el Profesor Wheel se identifica, principalmente, con los atributos que adornaban a Tomás Rueda.

Por lo que atañe a la transmutación vítrea, dicho episodio obedece a causas muy diferentes en las dos obras: Tomás Rodaja perderá el seso después de catar un membrillo envenenado por la cortesana –trasunto de Eva y de la puta Celestina– que aspiraba a conquistarlo. Este lance ha dado pie a múltiples lecturas. En primer lugar, “la comparación entre la atracción de los demás estudiantes y la animadversión de Tomás permite suponer que Tomás, en ese encuentro, ha sufrido un trauma sexual. Que la mujer actúe como símbolo de sexualidad y además por capricho personal lo dice la opción del membrillo como receptáculo del hechizo” (Segre 1990: 61).

¹⁴ Aranda Arribas y Bonilla Cerezo (2018: 174). Según García Lorca (1965: 168), “la locura del Quijote es una locura esencial: nace de la individualidad del personaje, y en ella se extingue. La realidad exterior es vivida por él en sus propios términos, cobra sentido gracias a su voluntad. La realidad es, en este caso, puramente accidental. Al licenciado lo vuelven loco y lo vuelven cuerdo. Actos individuales o colectivos, puros azares, lo determinan. El encuentro con los dos amos lo hace estudiante, el encuentro azaroso con el capitán Valdivia prefigura su último destino, el membrillo lo enloquece y el fraile jerónimo lo restaura. La gente, la fama, lo hace y lo deshace. Nada queda apenas en las manos del personaje”.

En efecto, "el membrillo estaba relacionado con el matrimonio, la fertilidad y el sexo" (Gómez Canseco 2015: 44). De ahí que Molho (1995), con no poca osadía, llegara a insinuar "la homosexualidad latente" (400) de Rodaja, y hasta un idilio con el capitán Valdivia (401). Casalduero (1974: 147), más cauto, señaló la relación de este episodio con el del pecado original, en virtud del fruto prohibido; si bien, según Blasco, dicho pecado no alude aquí al sexo, sino a la sed de sabiduría: "con la locura del licenciado Vidriera, Cervantes remite a la caída del hombre por el pecado original tras comer del árbol de la ciencia" (2014: 13).¹⁵

De hecho, Glannon y El Saffar subrayaron que la locura de Tomás precede al episodio del membrillo y radica en su obsesión por los libros.¹⁶ Si damos por buena su hipótesis, el veneno serviría aquí solo como detonante: "the truly destructive *membrillo* has already taken effect insofar as Tomás Rodaja inbibes the words of the books he reads with a pathological voracity. This second *membrillo* is introduced to create a state of both fragility and transparency" (Glannon 1978: 90). Es ahora cuando podemos asentar un paralelo, quizá el único, entre Tomás Rodaja, antes de ser Vidriera, y Thomas Wheel, semanas antes de que pensara que su esqueleto se había cristalizado: el científico no necesita que Parker lo informe del secuestro de su mujer para sentir una honda melancolía –el humor por antonomasia del sujeto barroco– que lo empujaba a algún tipo de enfermedad.¹⁷ Y nótese que nunca se refiere al cuerpo, sino a su estado mental, de modo que esta elección del *Licenciado Vidriera* es bastante más interior, más existencialista, por así decirlo, que el propio texto del complutense: la cristalización se parece bastante más a una condena, fruto de su alejamiento de las aulas y de la coerción a la que lo someten los gerifaltes de la base, o sea, los "hombres de cristal", que a agentes externos o sobrenaturales; un detalle este, el de la magia, que no era del gusto de Cervantes, excepción hecha del episodio del membrillo en la quinta de las *Ejemplares*, y del recuerdo de las brujas Camacha, Montiel y Cañizares en *El coloquio de los perros*.

Lo indudable es que el protagonista del *Licenciado Vidriera* siembra su misantropía desde muy joven. La obstinación con la que se entrega al estudio le impide disfrutar de la vida comunitaria. Y es que "todos los personajes de Cervantes se completan a sí mismos en la sociedad [...], nunca como individuos

¹⁵ Forcione (1982: 239) concluyó que "Tomas is motivated to see her by the same insatiable curiosity that has driven him to Flanders and Italy. The offer of the fruit [...] in Cervantes's tale is a most coherent and effective climax to a series of motifs associating education and demonic temptation that are sounded from the beginning of the tale".

¹⁶ "The illness and near-death imposed on him by the poisoning activated the previously submerged anxiety of body after all vulnerable and of a mind destructible despite its wit and intellectual achievement. The madness exaggerates an aspect of a personality never really at ease with itself, but which, until the crisis of illness, is never in full confrontation with its contradictions" (El Saffar 1974: 57).

¹⁷ Según Rodríguez de la Flor (2007: 37), "en la 'Península metafísica', la compleja cosmovisión oculta detrás del concepto de 'desengaño' ha acabado por sustituir enteramente a la ambición dinámica, induciendo un modo particular de lo trágico, el cual consiste en un asistir impotente a la disolución de las formaciones del pasado –basadas en valores como la religiosidad, el honor, la generosidad, el desinterés...– y al bloqueo neurótico y suicida de las actitudes y pretensiones con que se conquista el futuro por entonces insinuado: el provecho, el interés, la utilidad...".

solitarios. Vidriera, sin embargo, es un individuo aislado y singular” (Dunn 1973: 112). Dejando a un lado al capitán Valdivia, que pasa muy de puntillas por esta novela, Tomás no tiene ningún amigo. Hay amos que lo ayudan, cierto, pero casi no se les da importancia –el narrador ni siquiera menciona sus nombres– y Rodaja (o Rueda) nunca hace nada por ellos: solo estudia (Sevilla Arroyo y Rey Hazas 1996: LII).

Su retiro, sin embargo, pronto entrará en conflicto con sus intereses, pues no podrá conquistar la fama –un valor genuinamente social– sin preocuparse por nadie; es decir, “honor and virtue can neither be created nor sustained by what one says; rather, they manifest themselves in human action” (Glannon 1978: 87).¹⁸ Su actitud durante la mayor parte de la historia resulta más que pasiva. Recordemos que incluso cuando viaja con Valdivia, lo hace como espectador, y que los únicos datos sobre su estadía en Flandes conciernen a aquello que *ha visto*; son impresiones de un receptor, pero en ningún caso de un agente: no se refiere “nunca una anécdota personal [...] que afecte a las relaciones humanas con alguien, ni con un hombre ni con una mujer” (Sevilla Arroyo y Rey Hazas 1996: LIII). Laspéras precisó, a su vez, que “la trayectoria de Tomás [...] se desenvuelve en un universo inicialmente verbal, cuyo cumplimiento va descubriendo un propósito poético que evidencia el placer de la lectura y de la escritura” (2006: 530).

A Wheel, en cambio, el trastorno le afectará de manera progresiva y cristaliza en sus carnes después de la noticia del rapto de su esposa. Podría decirse que los causantes de la locura en ambos relatos son del todo antitéticos: Rodaja enferma por mor de una seducción femenina y Thomas Wheel solo cuando siente la falta, quién sabe si definitiva, de Helen. Sin embargo, sí que convergen en

¹⁸ Otro sector de la crítica interpreta la novela como la historia de un intelectual incomprendido que, por la falta de estima social de sus aptitudes, acaba viéndose abocado a una vida como soldado. Según Casa, Cervantes refleja “the inability of the world to recognise worth and talent” (1964: 246). Y Edwards (1973) opina que se da una oposición entre ilusión y desilusión, y entre juventud y vejez, en las dos partes en que se divide el relato (antes y después de la locura), arriesgando que el origen de la enfermedad está en el viaje a Italia, pues lo identifica, de manera forzada, con una visita al pasado, al Renacimiento, del que Tomás volverá física y mentalmente roto; más todavía al compararlo con un presente incapaz de valorarlo como humanista. Por ello, al final decide morir en Flandes, tierra idealizada para los españoles, ya que la única forma de vida honorable estriba en la gloria mistificada del pasado: “How sad and ironic, then, is the ending of the Licenciado Vidriera if Cervantes can identify the honourable life only with a part of Spain’s history and glory which are gone forever. In rejecting reality for the idealism of his youth, Cervantes has come full circle, returning again to an ideal which fired his youthful imagination” (Edwards 1973: 568). Clamurro (1997: 131-132) discrepa de la tesis de Edwards, pues “he dies in that particular ‘theatre’ of war” [i.e., Flanders] that was the hemorrhage of Spain’s imperial policies under Felipe II and Felipe III [...]. [The text reveals] the inescapable irony of heroic blood split in a futile endeavor, one that was both symptom and cause of the imperial decadence that began with the régime of Felipe II and that would contribute to the crises of his two successors”. Con todo, sí aprueba que la obra divulga un mensaje un tanto pesimista: “Thomas dies in [the empire’s] service [...]. In this way, rhetoric allows Cervantes’s ostensible redemption of Tomás’s bitter disappointment to dramatize [...] the many-faceted decadence of an empire” (Clamurro 1997: 148). Por su parte, Zimic (1996: 194) ve en Vidriera “a todos los autores, anónimos y notorios, de esta sabiduría, oral y escrita, [...] y a todos los incomprendidos o mal apreciados en su seriedad y profundidad, festejados tan solo por lo más ‘divertido’ [y] superficial de sus creaciones. Relación conflictiva entre el serio propósito del autor de enseñar deleitando y el grosero, insensato apetito por la diversión fácil, pasajera del destinatario, quien así banaliza tanto el pensamiento, la enseñanza, como, inevitablemente, también el arte con que se expresa”.

un punto. Si bien el problema de Tomás –más o menos inconsciente– estriba en su zambullida en las letras y en su falta de hábitos sociales, el astrofísico sí que está al tanto de su atípica situación en el Cabo Kennedy, donde todos sus colegas se encierran –y lo encierran– en una torre de marfil. Así se lo confiesa en un par de ocasiones a Richard Ford, su antiguo discípulo, cuando este se persona de improviso en la base para postularse como piloto de aeronaves:

THOMAS WHEEL. Eras mi alumno predilecto. Puse todas mis esperanzas en ti. Incluso llegué a pensar en posibles colaboraciones.

RICHARD FORD. Pues aquí estoy para colaborar como tripulante.

T.W. Pues muy bien, Richard, has hecho muy bien. Necesitaba la presencia de un amigo, un verdadero amigo. Hace meses que no salgo de aquí. Empezaba a sentirme un poco solo (I, 22:24).

T.W. ¡Ay, créeme! La vida aquí resulta cansadísima, casi insoportable. Es un régimen de libertad vigilada que te priva de toda intimidad.

R.F. No puede ser de otra forma.

T.W. Sí, claro, comprendo que son medidas necesarias, pero estoy deseando volver a la universidad. Allí me sentía totalmente libre. Llevo mal que velen con tanto celo por mi seguridad, por mi alimentación, por toda mi persona. Me hacen sentirme frágil, como quebradizo, como de cristal. ¡No, no, yo no quiero ser un hombre de cristal! (II, 5:40)

Ahora bien, la diferencia entre las dos peripecias no es tan grande como podría parecer. Rodaja, futuro licenciado Vidriera, enferma cuando afloran sus carencias sociales y afectivas, mientras que el doctor Wheel sucumbirá justo después de perder a su único contacto con el mundo: su amada esposa. Por tanto, este personaje es mucho más un hiperestésico que un lunático; pero ambos comparten la misma tara: el aislamiento. Y también la manía del profesor norteamericano –igual que la de Rodaja– se irá larvando antes de que salga a la luz, tal como prelude el agobio que le generaba vivir en un centro de operaciones espaciales.

Una vez superada su demencia y con Helen ya de vuelta, Wheel se vencerá de la necesidad de huir de la base. Asimismo, en el discurso de agradecimiento a su equipo deja muy claro que ha aprendido la lección: “Muchas gracias a todos por esta demostración de amistad y cariño que no merezco. Hoy creo que la mejor virtud es la amistad. Vuestra prueba de amistad me ha conmovido grandemente” (V, 12:50). En este sentido, Delgado parece adelantar *avant l’image* la exégesis que Idoya Puig hiciera del *Licenciado Vidriera*: “la conclusión viene a decirnos que un conocimiento de datos no es más importante que un conocimiento más humano. La sabiduría es un bien cuando ayuda a ponerse en contacto con los demás y a comprenderlos mejor” (1998: 83).

Desde otra ladera, varios cervantistas han reparado en la melancolía, sobre la que acabo de discurrir, como la esencia de Tomás Rodaja: “the way he acquires his madness, his dying up, and his delusions are a clear case of the melancholia described by Huarte and other Renaissance physicians” (Casa 1964:

243).¹⁹ Así, hubo dos teorías durante el Renacimiento: la aristotélica, para la cual era una tendencia de “men of high virtue and intelligence”; y la galénica, que describía el humor melancólico como propio de “a miserable man beset by fears” (Casa 1964: 243).

Cervantes fusionó ambas en su protagonista, un muchacho de gran inteligencia y talento, pero reacio al trato con sus semejantes. Y ambas diagnósicos de la bilis negra afloran también en el científico de Fernando Delgado: Wheel es un investigador de raza, dotado de enormes capacidades, sin duda, pero le acecha un miedo intenso a la soledad que alcanzará su clímax durante el rapto de su esposa y que hunde sus raíces en la muerte de su hijo Tom, caído en el desembarco de Normandía.

Sorprende el papel tan distinto que asume la universidad en estas dos obras, pues en el caso de Rodaja son los libros los que lo llevan a su retraimiento.²⁰ Por el contrario, Wheel distingue a la menor ocasión el círculo de la academia (alabanza del aula y del *beatus magister*) de la NASA (menosprecio del laboratorio, o sea, de esa distopía en la tierra en la que se abisman los físicos aeroespaciales). Nótese que para este investigador su cátedra en Yale simboliza un espacio, y sobre todo un tiempo (su ágora, *su dichosa Edad de Oro*, para decirlo con Don Quijote), durante los cuales las clases lo mantenían vivo; de ahí su honda nostalgia:

RICHARD FORD. No pasa el tiempo por usted, lo encuentro estupendamente, igual que en los años de la universidad.

THOMAS WHEEL.: ¡Ay! Tiempos felices aquellos, más que los de ahora.

R.F. Oh, ¿no está aquí a gusto?

T.W. ¡Ay, estoy deseando volver allí!

R.F. Echa de menos las aulas, ¿no?

T.W. Es que mi puesto está en la universidad. (I, 21:30)²¹

¹⁹ Véase asimismo Segre (1990: 58-59), Forcione (1982: 239) y Speak (1990). Según este último, el hecho de que el sanador de Tomás sea un monje jerónimo no es baladí, ya que al santo venerado por esta orden se lo representaba con frecuencia en actitud melancólica (1990: 865).

²⁰ No se olvide que la Universidad de Salamanca contaba entonces con cuatro colegios mayores: el de San Bartolomé, también conocido como Colegio Viejo (1401), el de Cuenca (1500), el de Santiago el Zebedeo (1519) y el de Oviedo (1521). En todos ellos se celebraban fiestas, mascaradas y vejámenes en los que Tomás Rodaja nunca participó. En *El estudiante confuso* de Andrés Sanz del Castillo (2019) se alude a un vejamen de extranjero para burlar al toscano Leonardo Esforcia. De hecho, Madroñal (2005: 91) ha estudiado cómo “la expresión ‘dar o llevar vejamen’ pasó de las aulas universitarias a ser proverbial, [según] atestigua la cita de Quevedo cuando se refiere a un recién casado en los siguientes versos: [...] ‘Si es grado el ser casado/ él lleva gran vejamen en su grado’”. No obstante, en su forma más ortodoxa, un vejamen de grado, y más todavía en la Universidad de Salamanca, donde se desarrolla buena parte de los dos relatos de Cervantes y Sanz del Castillo, “se sitúa a medio camino entre la prosa y el verso, entre la oralidad y la escritura, entre la lectura y la representación, y se utiliza para destacar de forma burlesca los defectos de una persona o sus logros y actividades, a sabiendas de que no se dice toda la verdad y de que lo que se expresa es una caricatura de la realidad” (Madroñal 2005: 27).

²¹ Leamos ahora el discurso de don Quijote (I, XI): “Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados; y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario, para alcanzar su ordinario sustento, tomar

Además, si Rueda acabará triunfando en Flandes como soldado, la liberación de Wheel solo se completa una vez ha roto con un entorno tan militarizado como es el cabo Kennedy, que además le recordaba a cada instante la muerte de su hijo. Al contrario que en *El licenciado Vidriera*, aquí son las armas (la carrera espacial, la Guerra Fría) las que perderán la batalla contra las letras (quintaesenciadas en las *Novelas ejemplares* que lee el personaje) y también contra la Universidad. En este sentido, *Los hombres de cristal* nació como una *revisión correctiva* del epílogo de Cervantes.²²

Y tampoco orillo el síntoma más benigno de la enfermedad de Rodaja: su afición por los aforismos, el envés culto –aunque puestos aquí en boca de un tronado– de aquel episodio del *Quijote* (I, XXI) en el que Sancho Panza, un porquerón, ensartaba un refrán tras otro para desesperación de su amo. El cristal, además de por su fragilidad, se caracteriza por su transparencia. Y si el cuerpo del protagonista se torna quebradizo, sus juicios se volverán cada vez más diáfanos al pasar revista a los gremios y vicios de la España de Felipe III. Se convierte así en una suerte de oráculo bufo para los lugareños:

En resolución, él decía tales cosas que, si no fuera por los grandes gritos que daba cuando le tocaban o a él se arrimaban, por el hábito que traía, por la estrechez de su comida, por el modo con que bebía, por el no querer dormir sino al cielo abierto en el verano y el invierno en los pajares, como queda dicho, con que daba tan claras señales de su locura, ninguno pudiera creer sino que era uno de los más cuerdos del mundo. (Cervantes 1996: 105)²³

¿Incidió dicho torrente de locuacidad sobre *Los hombres de cristal*? Prácticamente nada. Wheel es un científico, no un filósofo; y quizá por ello no se ve afectado por este síntoma del trastorno de Rodaja. Con una excepción: cuando se entrevista con Fuller, saca a pasear su verborrea para cebarse con la cualificación de su anterior médico, el doctor Hudson; un lance algo peregrino dentro de esta serie, si atendemos al carácter mesurado y cortés en extremo del héroe de Fernando Delgado –Wheel siempre saluda a todo el mundo, incluidos conserjes y cabos: también a los de raza negra–:²⁴

otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. [...] Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia". Mazzocchi (2018: 132) subrayó que esta alocución "esprime lo sforzo di collegare realtà (un contesto rurale castigliano ben definito) e letteratura, leggendo la prima alla luce della seconda". Lo mismo hace aquí el profesor Wheel, quien enfrenta el tedio de la NASA con la alegría de sus tiempos en Yale.

²² Según la gramática transmedial de Pardo García (2018: 82), una reescritura puede funcionar como una *revisión afirmativa* de la obra original (*sobreescritura*) –es decir, que refuerza su mensaje y le rinde homenaje– o *correctiva* (*contraescritura*) –que pone en jaque su sentido final–: "se trata de establecer la diferencia entre apropiarse de un texto para desarrollar las posibilidades latentes en él y así recuperarlo, homenajearlo, reivindicarlo, o hacerlo para demostrar las falsificaciones o excesos en que incurre, y por tanto para criticarlo, cuestionarlo, deslegitimarlo".

²³ Citaré siempre por esta edición.

²⁴ Delgado se hacía eco así de los primeros pasos para poner fin a la segregación racial en los

DR. FULLER. Es que su caso no entra en la especialidad del Dr. Hudson.
THOMAS WHEEL. No, no, doctor, no. Es que el Dr. Hudson es un hombre simple, incapaz de ver más allá de sus narices. Se mueve dentro de la rutina y del tópicico. Anda siempre con todo resuelto porque es incapaz de arreglar las cosas por sí mismo. Vive y vivirá siempre a costa de ideas ajenas ... (III, 14:42)

También los dos textos –el literario y el televisivo– dan fe de su *consanguinidad* en lo que a la curación se refiere. En la novela de Cervantes, esta se produce, de manera algo forzada, gracias a la intervención de un monje jerónimo, como ya se ha dicho. Wheel recibirá ayuda psiquiátrica. Sin embargo, lo que nos interesa es el remedio, su libresco bálsamo de Fierabrás (*Don Quijote*, I, XVII): la lectura de *El licenciado Vidriera* (Figs. 1 y 2), la misma novela que, a modo de *mise en abyme*, había dado pie a la teleserie del andaluz.

La voz en *off* de Wheel nos revela el pasaje que precede al milagro:

Seis meses estuvo en la cama Tomás, en los cuales se secó y se puso [...] en los huesos, y mostraba turbados todos los sentidos. Y aunque le hicieron todos los remedios posibles, solo le sanaron la enfermedad del cuerpo, pero no la del entendimiento, porque quedó sano y loco de la más extraña locura que entre las locuras hasta entonces se había visto. Imaginose el desdichado que era todo hecho de vidrio. (V, 04:50)²⁵

Estados Unidos. De los Ríos (1998: 18-19) explicó cómo “miles de afroamericanos habían participado en una guerra que se combatía en nombre de la democracia, en Europa y el Pacífico, para que los prisioneros de guerra alemanes fueran mejor tratados que los soldados norteamericanos negros, quienes al regresar muertos a Estados Unidos no podían encontrar siquiera un pedazo de tierra en los cementerios. Durante los primeros años de la década de los sesenta, la televisión desempeñó un papel decisivo al llevar a los hogares estadounidenses una realidad de la cual sabían pero que habían ignorado deliberadamente. Las escenas del odio racial, los epítetos de adultos blancos contra niños que marchaban a la escuela resguardados por la guardia nacional, la policía reprimiendo con perros, agua y bombas lacrimógenas o golpeando a los manifestantes pacíficos fueron escenas que conmovieron a la opinión pública y llevaron a ciertos grupos liberales blancos, en el norte y el oeste (entre los que se contaban religiosos, estudiantes, activistas, hombres y mujeres, judíos, protestantes y católicos), a unirse al movimiento en su momento de mayor apoyo por parte de la opinión pública blanca. En 1964, como resultado tanto del movimiento por los derechos civiles, como del reciente asesinato del presidente Kennedy y el liderazgo de Lyndon Johnson, el Congreso finalmente aprobó la Ley de los Derechos Civiles, que prohibió la segregación en los lugares públicos y la discriminación en el empleo y la educación [...]. La aprobación de la ley no acabó [sin embargo] con el racismo y la discriminación; solo creó un importante instrumento para combatirlos”. Véase asimismo la oscarizada *Green Book* (Peter Farrelly, 2018), en la que el pianista afroamericano Don Shirley (Mahershala Ali) contrata como chófer a Tony Vallelonga (Viggo Mortensen) para girar por varios lugares de Norteamérica.

²⁵ Según puede verse, el filme enuncia con mucha fidelidad el texto base: “Seis meses estuvo en la cama Tomás, en los cuales se secó y se puso, como suele decirse, en los huesos, y mostraba tener turbados todos los sentidos. Y, aunque le hicieron los remedios posibles, solo le sanaron la enfermedad del cuerpo, pero no de lo del entendimiento, porque quedó sano, y loco de la más extraña locura que entre las locuras hasta entonces se había visto. Imaginose el desdichado que era todo hecho de vidrio” (81).



Figura 1



Figura 2

Este añadido –de carácter metaficcional– se define, según las teorías de Richard Saint-Gelais, como un *reencuadramiento ficcionalizante*:

... [la] posibilidad de que el relato original sea tratado como ficcionalización o al menos representación de una realidad preexistente da lugar a la noción de reencuadramiento y su categorización como ficcionalizante (cuando insiste en su condición imaginaria) o deficcionalizante (cuando lo hace en su carácter histórico, aunque señalando sus imprecisiones o lagunas). (Pardo García 2018: 50)

Pero de nuevo nos tropezamos con la antítesis apuntada más arriba: su fijación por las letras acabó convirtiéndose en un lastre para Rodaja, que solo obtendrá su anhelada fama gracias al ejercicio de las armas;²⁶ por el contrario, la literatura se convierte en la tabla de salvación para el doctor Wheel:

THOMAS WHEEL. Y este libro ha sido el motivo de mi curación. Gracias a él he sabido que hace años existió otro ser con la misma locura que yo.

DR. FULLER. ¿Qué libro es?

T.W. Está escrito por el más grande autor español de todos los tiempos: Miguel de Cervantes.

Dr. F. El autor del *Quijote*.

T.W. Sí, del *Quijote* y de una serie de relatos que él tituló muy acertadamente *Novelas ejemplares*. Miguel de Cervantes descubrió una forma de locura similar a la que yo padecí.

Dr. F. La imaginación y la sensibilidad de los artistas y literatos han ido siempre por delante de los hallazgos de la ciencia.

T.W. Cierto, son como vigías inconscientes que dan la voz de alarma.

Dr. F. Y una parte de nuestras últimas conquistas técnicas las apuntó con indudable ingenio Julio Verne. (V, 6:36)

Esta moraleja (*ejemplar*, entendida a la manera medieval, que no barroca) para subrayar el valor de la ficción en nuestras vidas ilustra a la perfección el fin pedagógico y divulgador de TVE durante sus primeros tiempos; razón por la cual este

²⁶ Con buen criterio, Avalle Arce (1961: 65) puso de relieve que es en la guerra donde se desarrolla “la verdadera novela de la vida de Tomás Rueda, no del licenciado Vidriera, y que Cervantes no escribe”.

tipo de programas filmoliterarios acostumbraban a incluir una *voice over*, una introducción o un epílogo más o menos didácticos.²⁷ Por eso el cierre de esta cinta televisiva (*Los hombres de cristal*) oscila entre el *exemplum* y la apología

Dicho esto, presento una hipótesis para razonar la antinomia: el estado inicial en que se hallan el personaje de Cervantes y el creado por la dupla Gil Paradela/Delgado. A Rodaja le queda mucho por vivir y empieza formándose como universitario. Sin embargo, Wheel cuenta ya en *Los hombres de cristal* con una vasta experiencia y es mundialmente respetado: conquistó la fama a través del estudio –la mayor aspiración, y a la postre la mayor condena, del licenciado Rodaja–,²⁸ pero también ha sido padre y el amor que siente por su mujer se antepone a todo lo demás. El astrónomo conoce la necesidad de una vida socialmente activa y comprometida; de ahí que no recorra la senda que llevó a Tomás a aprender esa lección –más bien se verá obligado a recordarla–. Mientras que Wheel desea poner fin a su soledad, Rodaja ni siquiera es consciente de ella. Es por eso que, de todos los heterónimos con los que se designa al colegial cervantino, se escogió precisamente el último (*Tomás Rueda*).²⁹

Tampoco sorprende, a pesar de que Wheel sea católico, la absoluta separación –el laicismo del filme– entre ciencia y religión: aquí no existe la menor huella clerical, ni tampoco confesores que pudieran ayudarlo (no digamos ya director espiritual). Todo se resuelve en el terreno de la ciencia y de una fe muy particular: la fe en la literatura, que logrará sanar al astrofísico. Con ello, Delgado sugería que la religión del laico son las letras, porque a falta de certezas sobre la existencia de Dios, las ficciones, poderosas demiurgas, y aquí hasta taumaturgas, nos permiten creer en infinitos dioses.³⁰

Por último, no hay que perder de vista otro guiño cervantino de *Los hombres de cristal*, esta vez al final del episodio quinto. Los Wheel hacen las maletas en el pequeño apartamento del profesor y emprenden su viaje a Washington,

²⁷ Citaré apenas un ejemplo, por su cercanía al que nos ocupa: *El licenciado Vidriera* (1974) rodado por Fernández Santos para la serie *Los libros* fue prologado por el académico Alonso Zamora Vicente. El director sacó la idea de un programa francés, *Les cent livres des hommes* (Claude Santelli y Françoise Verny, 1969-1973). Véase Fernández (2010: 118-119). El propio Fernández (2010: 128) ha concluido que “estas imágenes pretendían darle al filme el tono institucional [similar] al busto parlante de origen [universitario]”.

²⁸ Sobre el tipo del estudiante en Cervantes, véase Grilli (2004).

²⁹ No ha sido raro leer cinematográficamente de manera parcelada –incluso *demediada*– al héroe de la quinta de las *Novelas ejemplares*: Miguel Marías, en su guion para *El licenciado Vidriera* de Antonio Chic (1973), rebautizaría a este personaje únicamente como *Tomás (licenciado) Rodaja*, y no *Rueda*, omitiendo de paso –casi por completo– los dichos y apotegmas que pronuncia en el relato cervantino al transformarse en el *Licenciado Vidriera*.

³⁰ García Santo-Tomás (2015: 213) examinó cómo los inventos del Barroco determinaron el avance científico y revolucionaron la visión del mundo, entonces limitada por los postulados de Aristóteles y Tolomeo. Ante el desengaño y la apertura de nuevos horizontes conceptuales, “todo cambia [...]. Ya no se trata [...] de denunciar la locura, la excentricidad o lo raro; al contrario: esa misma marginalidad –entendida en un sentido positivo y no excluyente– resulta ahora casi normativa en cuanto [que] pone en tela de juicio lo que asumimos como locura y lo que aceptamos como cordura, la de ese genio de ficción que antes que loco fue visionario”. Estas palabras bien podrían caracterizar al licenciado Vidriera. Parece que la ciencia tuvo importancia en la gestación de este personaje; luego la reescritura televisiva se sitúa un paso más cerca del relato cervantino.

donde los recibirá el presidente Johnson en persona. El matrimonio sale del piso y cierra la puerta; pero la cámara hace un ligero *zoom* y se concentra sobre la consola del recibidor, adornada con una figurita de don Quijote (Fig. 3).



Figura 3

Además de homenaje a la inmortal novela, el plano es índice de la relación tan estrecha entre el caballero andante y el loco de cristal. El hecho de que ambos padezcan una enajenación transitoria, fruto de su obsesión por los libros, así como la polionomasia que los singulariza, emparenta a estos dos iconos.³¹ No en vano, se ha escrito que don Quijote es el "hermano mayor" de Tomás dentro de la narrativa de Cervantes (García López 2013: 937).

3. LA AMERICANIZACIÓN ESPAÑOLA DE UNA NOVELA EJEMPLAR

Como avancé páginas atrás, *Los hombres de cristal* adolece de calidad audio-visual. Y la dirección de Delgado resulta hasta prosaica. En la mayoría de las secuencias, el andaluz rueda planos medios y, de vez en cuando, juega con el *zoom*. Eso es todo. Sin duda, se nota también aquí la impronta de los dramáticos de TVE, pero de los que se filmaban con acusada factura teatral, el llamado *teleteatro*, y no de aquellos –de veras estimulantes– concebidos por los recién egresados de la Escuela Oficial de Cine: Pilar Miró, Jaime Chávarri, Emilio Martínez Lázaro, Josefina Molina... La verdad es que hasta 1974 "se puede hablar [en nuestro país] de un determinado estilo colectivo de la realización y de la produc-

³¹ Véanse El Saffar (1973: 206), Avallé Arce (1982: 16-18), Segre (1990: 58) y, sobre todo, Munguía García (1992).

ción, originado en buena parte por los métodos de *Conozca Vd. España* y por Pío Caro Baroja” (Palacio 2001: 128).

El *attrezzo* queda lejos de resultar convincente y la mayor parte del telefilme se desarrolla en interiores. El porche de la casa donde los rusos tienen presa a la señora Wheel y el parque en el que Joe –uno de los secuestradores– se cita con Margaret –espía soviética en la base Kennedy–, con la que mantiene un *affair*, son las únicas excepciones; al margen de que, como el resto de las escenas, se grabaran en estudio.

Por otro lado, parece un trabajo hecho con prisas, ya desde la propia cabecera: al compás de la siniestra melodía de un xilófono, Delgado montó un rosario de imágenes del primer hombre que conquistó el espacio, el ruso Yuri Gagarin, segundos antes del despegue del *Vostok I* (Fig. 4).³² Sobre estos planos se imprimen los nombres de los responsables de esta cinta. Primero, en los créditos reza que la película se ha inspirado en *El licenciado Vidrieras* [sic] de Cervantes. Asimismo, al apellido de Pedro Sempson, el actor que interpreta al agente del FBI, le falta la “n”.³³



Figura 4

³² Al final de la obertura también se muestra el lanzamiento de un cohete. Diría que no se trata del *Vostok I*, pero por el momento no he podido identificarlo. Con todo, no sé si intencionadamente, o fruto de un seguro azar, el plano en el que se nos muestra este despegue recuerda lo suyo a la fotografía de la detonación de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki durante la Segunda Guerra Mundial (I, 24:46).

³³ No fueron estos los únicos gazapos: en el minuto 10:20 del quinto episodio un presentador de informativos anuncia el rescate de Helen Wheel. El actor que le da vida se confunde al leer el texto de la noticia, pero en vez de cortar y hacer otra toma, el director mandó positivar la fallida; de manera que el periodista dice: “Así se cierra felizmente el capítulo de la dramática historia del rapto de la señora *del primer ministro, del primer científico* del país”. Además, Carlos Lemos no parece haberse aprendido el guion, lo que se traduce en la repetición abusiva de las mismas frases y también en otras de extraño sentido: “Afortunadamente, fueron tiempos muy malos” (V, 9:51). Para más inri, a pesar de que su personaje cree ser de cristal, el actor no se desplaza ni gesticula en consecuencia: dejar caer todo su peso sobre las articulaciones inferiores y estrecha con firmeza la mano al saludar, distanciándose así del licenciado Vidriera, que vestía ropa ancha y dormía en un pajar para evitar posibles fracturas.

Tampoco la historia da la talla. *Los hombres de cristal* pretende ser un *thriller*, pero apenas hay acción. Y las tramas secundarias no llegan a ninguna parte, al más puro estilo de las de Tommy Wiseau (*The Room*, 2003). Verbigracia, en el filme solo hay un soldado de color, Morgan (Willy Ellie), con acento forzosamente norteamericano: esto carece de sentido, ya que se supone que, en la serie, todos poseen la misma nacionalidad. El papel de Morgan se limita a un diálogo con Wheel acerca de la necesidad de ver su credencial antes de dejarlo entrar al despacho de Parker. Cuando este termina, la cámara hace un *zoom* sobre el rostro del negro que, ensimismado, dirige su mirada al infinito. Más allá de cualquier lectura, este plano es un auténtico disparate. Morgan volverá a aparecer al final para llevar a los Wheel al aeropuerto, pero no sabremos más de él.

Del mismo modo, Delgado insinúa una relación, ya mencionada, entre Margaret y Joe que podría haberse desarrollado, pero el andaluz apenas le dedica dos secuencias. Murray (Juan José Otegui), el mayordomo de Wheel, resulta ser también un espía ruso, de lo cual no había ningún indicio hasta un diálogo entre Hudson y Staton que nos desvelará su muerte por envenenamiento. Siempre que aparece en escena el compañero de Wheel en el psiquiátrico, repatriado tras resultar herido en la Segunda Guerra Mundial, lo acompaña una tétrica sintonía que nada tiene que ver con el afable papel que desempeña. Y tampoco se nos cuenta cómo dieron con el paradero de la mujer del profesor: solo su rescate. Por último, hay escenas en las que la pereza del guionista alcanza cotas delirantes: tras el esperado reencuentro entre Helen y Thomas, el físico ataja sus preguntas con la siguiente frase: “¡Son tantas las cosas que tengo que contarte! Pero lo haré poco a poco, cuando surjan espontáneamente” (V, 9:35).

Lo cierto es que los diálogos distan de estar conseguidos. Aunque Wheel pasa por ser el mejor científico de Estados Unidos y capitanea una misión revolucionaria, sus charlas con Parker sobre la astronave rozan el absurdo. Un ejemplo lo encontramos en la escena del primer capítulo en la que discuten acerca de un fallido lanzamiento:

CORONEL PARKER. Ya tenemos preparadas las diapositivas, de manera que las podremos ver ahora mismo [...]. Indudablemente, falló la fuerza impulsora.

THOMAS WHEEL. No, no creo.

C. P. Todos los síntomas parecen indicarlo. Se podrá apreciar en las diapositivas.

T. W. Nada nos aclararán las diapositivas, coronel.

C. P. ¿Las considera inútiles?

T. W. Pues sí. De cualquier forma, nada se pierde con mirarlas. ¿También el profesor Strauss echa la culpa al potencial impulsor?

C. P. Sí, aquí tengo su informe en ese sentido. ¿Usted qué supone?

T. W. Pues me temo que están en un error. Falló nuestro último *Sputnik*, pero yo creo que la culpa es todo de los materiales [sic].

C. P. ¿De los materiales?

T. W. Sí, sí, sí. Hay que calibrar la resistencia de los materiales. Sospecho que hubo error en los cálculos y en la composición. (I, 11:00)

Está claro que Gil Paradela no poseía los conocimientos como para escribir una discusión entre físicos aeroespaciales. De hecho, en esta misma escena Wheel

señala que el dispositivo objeto de disputa es un *Sputnik*. Pues bien, los *sputniks* fueron un conjunto de sondas que los soviéticos lanzaron durante los 50 para inspeccionar las condiciones del espacio exterior antes de enviar allí al primer hombre. El éxito del *Sputnik I* en 1957 hizo saltar las alarmas entre los americanos, que vieron el desarrollo técnico ruso como una amenaza y se pusieron manos a la obra para crear sus propias sondas, que recibieron el nombre de *Explorer* y resultaron un rotundo fracaso. Es una incongruencia histórica, pues, que Wheel aluda a un *Sputnik* dentro de los proyectos de la NASA.

A su vez, la Guerra Fría, en general, y la del espacio, en particular, ocupaban las primeras planas en la cotidianidad de los años 60. No extraña tampoco que los hitos de esta rivalidad se filtrasen también por nuestra televisión. De hecho, sobre todo en Norteamérica, se llegó a reconocer una influencia bidireccional entre los mundos reflejados por la ficción y la realidad de la que se nutrían:

Desde nuestro punto de vista, es difícil comprender ese estado de ánimo colectivo durante los [...] cincuenta, alimentado por la Guerra Fría y por el auge de visiones apocalípticas plasmadas por la ciencia ficción (que vivió en aquellos [días] una de sus épocas doradas) tanto en el cine como en la literatura. Hollywood había convertido el espacio en un lugar amenazante desde el que procedían incontables peligros. Es la época de las prácticas de evacuación de ciudades, de simulacros semanales con sirenas, refugios caseros y el resto de la parafernalia paranoica. (Artola 2009: 34)

En 1966, fecha de la emisión de *Los hombres de cristal*, la rivalidad entre los Estados Unidos y la URSS atravesaba un momento crítico. Si Gagarin había viajado por vez primera al espacio el 12 de abril de 1961, John Fitzgerald Kennedy, en un discurso que pronunció en el Congreso apenas un mes después, el 25 de mayo, determinaba el hito que marcaría el final de la contienda: la llegada del hombre a la luna, una hazaña que el imperio del Tío Sam debía lograr “antes de que acabara aquella década”. Sin embargo, sus logros hasta 1966 fueron casi insignificantes y la superioridad de la Unión Soviética pronto se hizo patente. Los rusos desarrollaron una nueva serie de sondas con vistas a explorar nuestro satélite. En enero de 1966, el *Luna 9* demostraría que era posible un alunizaje suave,³⁴ y en marzo el *Luna 10* comprobó que se podía sobrevivir a los niveles de radiación del entorno. No obstante, también en enero de aquel año fallecía –a raíz de una intervención de colon– Sergei Korolev, el diseñador jefe de las operaciones espaciales soviéticas. Su muerte representó un duro golpe para su país, ya que, a partir entonces, fueron los Estados Unidos los que tomarían la ventaja que, a la larga, les condujo hasta la victoria.

Artola ha analizado en detalle este episodio de la conocida como *Guerra de las Galaxias*: “no se puede saber qué hubiera podido pasar, en términos de la carrera espacial, si su muerte hubiese sido más tardía. Sin embargo, es indudable que tuvo una repercusión negativa para los planes soviéticos. Su figura es una

³⁴ En la serie, Richard Ford hace referencia a esta sonda en una conversación con el doctor Wheel (II, 7:32).

de las pocas, de los orígenes de la era espacial, que concita una opinión unánimemente positiva” (2009: 48).

Aventuro que la pérdida de Korolev sirvió de inspiración para el argumento de la serie de TVE, tan lintera en el tiempo.³⁵ No perdamos de vista que el propósito de los rusos con el rapto de la señora Wheel no era otro sino dejar fuera de juego a su marido, el astrofísico más reputado del adversario, y recuperar así el primer puesto en la carrera espacial.

Pero hubo otros motivos que sugestionaron al actor y realizador jienense. Como veremos a continuación, en *Los hombres de cristal* se percibe a las claras la huella de corrientes muy en boga en el Hollywood previo a la génesis de *Los hombres de cristal*.

3.1. Thomas Wheel, el profesor chiflado

A la altura de 1966, y gracias a la influencia anglosajona, Televisión Española no era en absoluto ajena a la ciencia ficción.³⁶ De hecho,

... a pesar de la hegemonía del realismo en las ficciones televisivas españolas del siglo xx, el género [...] tuvo una presencia continuada en la programación [...] prácticamente desde los orígenes de la cadena, [debido] al empeño de guionistas y realizadores que pronto advirtieron las posibilidades de esta categoría temática y estética para conectar con las principales preocupaciones de la audiencia contemporánea. (Cruz Tienda 2018: 327)

Ya en 1961, pudieron verse algunos capítulos de *The Twilight Zone* (*Dimensión desconocida*, 1959-1964), a los que seguirían *Fireball XL5* (*Capitán Marte*, 1962-1963) y, entre 1964 y 1965, *The Outer Limits* (*Rumbo a lo desconocido*, 1963-1965) (Cruz Tienda 2018: 327-328). Este tipo de ficciones pronto calaron entre los propios creadores españoles de los sesenta. En 1965, TVE recibió la Placa de Oro y el Premio del Jurado en el IV Festival Internacional de Berlín por la distopía *Un mundo sin luz* de Pedro Amalio López (Cruz Tienda 2018: 332); y, sin ir más lejos, entre febrero y junio de 1966 –unos meses antes del estreno de *Los hombres de cristal*–, se emitió la primera temporada de la exitosa *Historias para no dormir* (1966-1982) de Chicho Ibáñez Serrador, que incurrió a menudo en dicho género.³⁷ Por ejemplo *La mano* (Byron Haskin, 11 de febrero) mostraba una Tierra invadida por extraterrestres con un último habitante humano: un amnésico con una mano de cristal conectada a su cerebro; y en *El cohete* (Narciso Ibáñez Serrador, 15 de abril) un anciano soñaba, al igual que Wheel, con viajar al espacio. No cabe duda de que este panorama abonó el terreno en el que brotaría *Los hombres de cristal*.

³⁵ Claro que, en este caso, las nacionalidades se invierten, pues será el bando americano el que sufra el golpe.

³⁶ Sobre la historia de la ciencia ficción en España, véase López-Pellisa (2018).

³⁷ Véase Cruz Tienda (2018: 333-337).

Por otra parte, estoy persuadida de que Fernando Delgado hizo suyo el motivo del científico (las más de las veces loco: el *mad doctor*) relacionado con invasiones extraterrestres o sobrenaturales, una constante en la serie B de los 50.³⁸ Va de suyo que el director también conoció varios hitos de la ciencia ficción más artesana y podía haberse aprovechado de sus lugares comunes para rodar un filme al menos burlón, subversivo, como hiciera tres décadas después Tim Burton en la satírica *Mars Attack!* (1996). Una cinta con marcianos rudimentarios, ovnis, arañas radiactivas y, sobre todo, con un investigador bastante menos solemne que Wheel. Sin eliminar, eso sí, ni un ápice del trasfondo del *Quijote* y las *Ejemplares*.

Asimismo, cuando el doctor Wheel explica que el lanzamiento de una sonda al espacio había fracasado por razones técnicas, uno esperaría saber algo de su destino y las causas del fiasco. A este propósito, nos viene a la mente *El experimento del doctor Quatermass* (*Quatermass Xperiment*, Val Guest, 1955), en la que el protagonista descubría restos orgánicos en una nave y llegaba a la conclusión de que había importado a nuestro planeta un peligroso simbiote. Asimismo, en la no menos humilde *Invasores de Marte* (*Invaders From Mars*, William Cameron Menzies, 1953), el astrónomo ayudará al niño David McLean (Jimmy Hunt) a rastrear la pista de un meteorito que al final resulta ser un ovni. Dentro hay un marciano encerrado en una esfera y rodeado por altísimos extraterrestres que se valen de implantes cerebrales para controlar a la población y sabotear los experimentos con cohetes nucleares. Nótese la simetría con el papel de los rusos en *Los hombres de cristal* y cómo Delgado desestimó la ocasión de convertir a los moradores de Cabo Kennedy en unos zombis conquistados por el ejército rojo.³⁹

El espacio de la base tampoco es ajeno a esta clase de filmes. En *El monstruo sin rostro* (*Fiend Without A Face*, Arthur Crabtree, 1958) se suceden unas extrañas muertes en una plataforma estadounidense asentada en Canadá, con no pocos cadáveres a los cuales les falta el cerebro y la médula ósea –pensemos en el potencial de un personaje como Wheel cuando especulaba con que sus huesos se habían cristalizado–. Los lugareños echan la culpa a los experimentos secretos del ejército: unas pruebas con ondas de radar potenciadas por energía atómica. El mayor Cummings abrirá entonces una investigación paralela a la de las autoridades. Pero al descubrir la presencia en el pueblo del profesor Wingate –otro par de antepasados del coronel Parker y del doctor Wheel, respectivamente–, le da por pensar que el científico tiene algo que ver con aquellas muertes.

³⁸ Por su bizarría, y también por tratarse de un largometraje español, valdrá la pena citar la posterior *El astronauta* (1970), filme –y, sin saberlo, parodia de *Los hombres de cristal*– producido por Pedro Masó y dirigido por Javier Aguirre. La trama provoca carcajadas: una hilarante cuadrilla de nuestros mejores cómicos (Tony Leblanc, el futuro astronauta: o sea, un equivalente jocoso del Richard Ford esbozado por Gil Paradelá; José Luis López, encarnando aquí al *sabio einsteiniano*, y por tanto, trasunto del Thomas Wheel del filme de TVE; José Sazatornil, en el papel del pintor; José Luis Coll, que trabaja como lechero; Antonio Ferrandis, el mecenas que sufraga la misión; o Antonio Ozores, como improbable experto en pirotecnia) se pondrá de acuerdo para lanzar al espacio el primer cohete *made in Spain*: la *Cibeles* I.

³⁹ Otro buen ejemplo sería *Invasores invisibles* (*Invisible Invaders*, Edward L. Cahn, 1959).

No pasará demasiado tiempo antes de que sus sospechas se materialicen y la amenaza exterior ponga en jaque al pueblo y a la instalación.⁴⁰

Pero la falsilla más similar –aunque Delgado no la utilizara– para *Los hombres de cristal* probablemente haya que buscarla en *Marte, planeta rojo* (*Red Planet Mars*, Harry Horner, 1952): en este largometraje, una pareja de científicos norteamericanos, Chris y Linda Cronyn, contactan con Marte gracias a una válvula de oxígeno inventada por Franz Calder, un nazi que trabajaba para los rusos. Más por desgracia que por suerte, el director andaluz ignoró este modelo y se lo jugó todo a una base en la que son los hombres de cristal los que alienan (sin alienígenas) al protagonista.

3.2. El hombre que pretendía demasiado: el suspense

Obsérvese que la americanización no solo afectó al contexto de las aventuras de Wheel. Todos los personajes fueron bautizados según la tradición sajona, aunque en boca de actores poco o nada versados en la lengua de Shakespeare: no en vano, pronuncian los nombres tal y como se escriben (*Universidad de Yale*, *Joe*, (*H*)*elen*). De hecho, a lo largo de los cinco capítulos parecen referirse al protagonista como *Dr. Well* ([^hwel]). Solo cuando vemos su nombre escrito en una noticia, nos daremos cuenta de la analogía con el licenciado Tomás Rueda, pues su verdadero apellido es *Wheel* ([^hwi:l]):⁴¹ *The profesor Wife's Thomas Wheel has been kidnappéz* (Fig. 5, II, 12:40). Pero no termina aquí la cosa, porque nos topamos con un error tipográfico incluso en la prensa. Lo correcto hubiera sido escribir *Professor Thomas Wheel's wife has been kidnapped*. Ortografía aparte, Delgado usó este diario para hacer avanzar la trama, un recurso que ya había sublimado Alfred Hitchcock, el maestro del suspense (*Champagne*, 1928; *39 escalones*, 1935; *Sospecha*, 1941; *Con la muerte en los talones*, 1959, Fig. 6; recuérdese que lo optimizó como ingenioso ardid para uno de sus míticos cameos –*Náufragos*, 1944–, Fig. 7); y lo mismo procuraban los interludios periodísticos del mejor Frank Capra: *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936), *Caballero sin espada* (*Mrs. Smith Goes to Washington*, 1939, Fig. 8) y *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1941), que no por casualidad ejerció como documentalista de guerra (*The Battle of Britain*, 1943; *Divide and Conquer*, 1943; y *Know Your Enemy Japan*, 1945).

⁴⁰ Es semejante la trama de *Conquistaron el mundo* (*It Conquered The World*, Roger Corman, 1956): los profesores Nelson y Anderson se ponen en contacto con seres de otros mundos por medio de ondas espaciales. Anderson se las ingenia para traer a la Tierra a una extraña criatura. El monstruo, dotado de una mente poderosísima, logra dominar tanto al científico como a los habitantes. Al sentirse responsable del caos, Anderson decide enfrentarse a él, aun a costa de su propia vida.

⁴¹ Como curiosidad, en el anuncio que TVE redactó para la revista *Tele Radio* (13/06/1966: 5) también confundieron el apellido: “Un científico norteamericano, el profesor *Whee*, que trabaja en la preparación de viajes espaciales, ve entorpecida su labor por una banda de malhechores que, con el fin de retrasar sus trabajos, rapta a su esposa. El profesor *Whee*, a consecuencia de la desaparición de su mujer, sufre un gran trastorno sicopatológico que le hace creer que tiene todos los huesos de cristal. La lectura de la novela del inmortal Cervantes, *El licenciado Vidriera*, hace que el profesor recobre la razón. Por otra parte, los agentes del F.B.I. consiguen desarticular la banda que había secuestrado a la señora *Whee* y libertar a esta”.



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8

De hecho, aunque la serie de Delgado y Gil Paradela se halle en las antípodas de la maestría del director de *Psicosis*, no podemos despreciar su intención (vana) de crear suspense. El vínculo de Margaret con los rusos se plasma a través de las llaves que encuentran en su bolso y que, más tarde, Staton prueba en la cerradura del apartamento de Wheel, deduciendo que la secretaria espía al científico. Hitchcock también jugó con dicho motivo en varias de sus obras; recordemos la secuencia en la que Alicia Huberman (Ingrid Bergman) le entrega la llave de la bodega a T. R. Devlin (Cary Grant) en *Encadenados* (*Notorious*, 1946); o cómo el mismo objeto servía para dar con el único fallo cometido por Tony Wendice (Ray Milland) en *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, 1954).

3.3. Un método peligroso: el psicoanálisis

Hay que resaltar asimismo el rastro del psicoanálisis, que permea la escena de Wheel con el doctor Fuller. No olvidemos que su expansión en Estados Unidos se produjo desde finales de los años cuarenta hasta mediados de los sesenta; una fiebre de la que el cine sería testigo, “ya que [esta época] coincide con la mayor presencia de un cine psicoanalítico” (Bellido Torrejón 2011: 5).⁴² Pueden citarse al respecto *Vorágine* (*Whirlpool*, Otto Preminger, 1949), *De repente el úl-*

⁴² Véase Gabbard (2001).

timo verano (*Suddenly, Last Summer*, Joseph L. Mankiewicz, 1959) *Freud, pasión secreta* (*The Secret Passion*, John Huston, 1962) o *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945). En *Los hombres de cristal* veremos al protagonista tumbado sobre un diván, a merced de las preguntas del psiquiatra. Durante esta escena, se operan una serie de *zooms in* y *out* que, junto con la tétrica melodía del xilófono, pretenden recrear las emociones del paciente (Figs. 9-11):

DR. FULLER. ¿Recuerda qué pensaba [cuando sintió los síntomas por primera vez]?

THOMAS WHEEL. Sí, pensaba en mi hijo Tom, nuestro hijo. Recordaba el momento en que Helen y yo recibimos el telegrama con la noticia de su muerte. Mi hijo murió en una playa de Normandía el día del desembarco. Acababa de cumplir 20 años ... (III, 13:00)

Figura 9



Figura 10



Figura 11



El diagnóstico de Fuller se nos revelará en la siguiente escena, mientras habla con el coronel Parker:

Sufre pérdida transitoria de la razón producida, muy probablemente por un fuerte *shock* emocional [...]. Sus síntomas son los clásicos de este tipo de enfermos: desconfianza, falta de voluntad y esporádicas reacciones de violencia por falta de control. Es, con todo, una forma de locura pacífica. [...] El profesor Wheel es un hombre hipersensible. Cualquier emoción le acusa con una fuerza doble a cualquier individuo medio. Por otra parte, influyen claramente en su estado los tristes años de la guerra, sobre todo la muerte de su único hijo en el desembarco de Normandía. (III, 18:20)

3.4. Salvar al soldado Wheel: el trauma posbélico

Del último fragmento se deduce la importancia otorgada a la Segunda Guerra Mundial, y en concreto al desembarco de Normandía, citado hasta en cuatro ocasiones. Sin desdeñar tampoco la proclama antibélica sobre Vietnam (1955-1975) –no ya alusiva al tiempo interno de *Los hombres de cristal* sino al contexto real (1966) en que se rodó y estrenó la película–. El segundo de los raptos de

Miss Wheel se pregunta: "¿No es lo mismo que la guerra en vez de estar en el Congo esté en Vietnam?" (II, 13:40).

Junto con la Guerra Fría, las secuelas de la Segunda Guerra Mundial conforman el trasfondo histórico de esta cinta, si bien nunca se abordan con detalle. Pienso en el compañero de Wheel en el frenopático, traumatizado por su participación en dicho conflicto; nunca probada, por cierto. Como digo, Delgado nunca utiliza la analepsis y un halo de ambigüedad, esta vez beneficioso, y hasta cervantino, envolverá a la figura de este soldado (si es que alguna vez lo fue):

Debes sentirte orgulloso de tus heridas de guerra. Todos presumimos de ellas, es algo que todo el país nos agradece [...]. A mí me atravesaron la cabeza en Normandía, pero aquí me tienes, dispuesto a volver en cuanto se me cierren las heridas. [...] Con el tiempo te curarás, estoy seguro. (IV, 13:30)

Nunca se debe perder la esperanza. Yo sé que las heridas de mi cabeza también sanarán pronto. No tardarán en darme el alta y podré volver al frente. Mis muchachos me necesitan, me esperan impacientes. Ya no puedo tardar mucho en volver con ellos. (V, 5:04)

He aquí otro préstamo del cine clásico norteamericano: el trauma de los veteranos a su regreso al hogar.⁴³ *Los hombres de cristal* sigue la estela de películas como *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946), *El filo de la navaja* (*The Razor's Edge*, Edmund Goulding, 1946), *Hombres* (*The Men*, Fred Zinneman, 1950), *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, Joseph L. Mankiewicz, 1954), *Escrito bajo el sol* (*The Wings of Eagles*, John Ford, 1957) o *Un sombrero lleno de lluvia* (*A Hatful of Rain*, Fred Zinneman, 1957).⁴⁴ En todas ellas aparecen soldados que no pueden seguir adelante con sus vidas y luchan por integrarse en la nación por la que se sacrificaron.

A modo de conclusión, queda claro que *Los hombres de cristal* no interesa tanto por su valor artístico como por la peregrina transformación que Delgado operó sobre el relato cervantino; un proceso determinado –lo hemos visto– por la época histórico-artística en que se rodó. Sus convergencias con el *Quijote* y *El licenciado Vidriera* bastan para razonar una reescritura que, a pesar de todo, no borra la distancia insalvable que media entre la novela de Cervantes y el filme de

⁴³ Véase Tsika (2018).

⁴⁴ *Los mejores años de nuestra vida* narra el regreso a casa de tres combatientes de la Segunda Guerra Mundial que en un principio son recibidos como héroes, pero encuentran dificultades en su vuelta a la rutina. Lo mismo le ocurrirá a Larry Darrel (Tyrone Power) en *El filo de la navaja*, cuya inadaptación se canalizará a través un viaje de autodescubrimiento que lo conducirá hasta el Himalaya. En *Hombres*, Marlon Brando interpreta a un lisiado de la Segunda Guerra Mundial que lucha por superar sus secuelas. Al igual que Wheel, el protagonista de esta película usa una silla de ruedas; lo mismo que el personaje de Spig Wead (John Wayne) en *Escrito bajo el sol*. Vincenzo (Rossano Brazzi), marido de María Vargas (Ava Gardner) en *La condesa descalza*, esconde su impotencia tras su participación en el segundo gran conflicto bélico del siglo pasado, mientras que, en *Un sombrero lleno de lluvia*, Johnny Pop (Don Murray) lidia con su adicción a la morfina, originada durante su convalecencia en un hospital en la Guerra de Corea.

TVE. Repito que la más notable tiene que ver con la adopción de ciertos espacios y de una parte de la polionomasia del protagonista del texto base.

Es cierto que el Thomas Wheel televisivo es hijo único de la personalidad de su homónimo español: Tomás Rueda. Empero, las alargadas sombras de Tomás Rodaja y del Licenciado Vidriera no han desaparecido del todo. A saber: Wheel comparte con Rodaja (y no necesariamente con Rueda) su querencia por la universidad; eso sí, con la sola diferencia de que en la quinta de las *Ejemplares* dicho espacio resulta capital para la definición (negativa) del muchacho y en *Los hombres de cristal* nunca llegará a mostrarse: se trata, en fin, de un espacio *in absentia*, de un Paraíso perdido al que el matrimonio Wheel desea retornar.

Por otro lado, aunque el héroe cervantino acabe sus días en Flandes, su primera experiencia militar junto al capitán Diego Valdivia lo desazona por completo. He aquí otro paralelo con la base de Cabo Kennedy, donde el coronel Parker –alto mando del ejército, como el citado Valdivia– convierte a cuantos lo rodean en metafóricos *hombres de cristal*, obsesionado como está por imponerse no ya en los Países Bajos, sino en la carrera espacial contra los soviéticos. No extrañará tampoco que, durante su ingreso en el sanatorio, Wheel termine regalándole las *Ejemplares* al “mutilado” capitán que hace las veces de vecino de celda: un aviso, pues, del final que podría aguardarle; porque este loco, caído en el Pacífico, o acaso en Normandía, o quién sabe si en ningún sitio, es una especie de Diego Valdivia de la demencia.

Esto por lo que a Rodaja se refiere. Más evidente resulta en cambio la semejanza entre Vidriera, enloquecido oráculo castellano, y la breve reclusión del astrofísico en un sanatorio. Pero Wheel sueña con volver a ser el que fue: Tomás Rueda. Está decidido a volver a Yale, su Salamanca de New Haven. Por eso se desmarca de la vida castrense, esto es, de la base y del imperio de los hombres de cristal. Quiere recuperar algo del profesor que fue, habida cuenta de que sus alumnos lo rejuvenecen.

Rodada en plena Guerra Fría, la cinta de Delgado y Gil Paradela deja constancia de ciertos episodios que ayudan a reconstruir una imagen impresionista de la segunda mitad del Novecientos, así como de diversas corrientes de la televisión de los sesenta y de la entonces meca del cine. La carrera espacial y la ciencia ficción, las películas de espionaje, el *boom* del psicoanálisis y las heridas de Segunda Guerra Mundial se entrelazaron con la peripecia de Tomás Rueda para alumbrar un proyecto de enorme singularidad. Infelizmente, quizá su idea fue demasiado ambiciosa para los caudales presupuestarios y artísticos de que dispuso esta *rara avis* del cervantismo televisivo.

OBRAS CITADAS

- Anónimo (13/06/1966). “Novela presenta: *Los hombres de cristal*”, Tele Radio, 442: 5.
Aranda Arribas, Victoria (2021). “Desmontando *El licenciado Vidriera: Los hombres de cristal* (Fernando Delgado, 1966)”, *Signa*, 30: 341-361. <https://doi.org/10.5944/signa.vol30.2021.26423>

- Aranda Arribas, Victoria y Rafael Bonilla Cerezo (2018). "El licenciado Vidriera visto por Fernández Santos: un palimpsesto cervantino", *Piedras lunares*, 2: 159-213.
- Ariosto, Ludovico (1990). *Satire*, ed. Guido Davico Bonino. Milán: Einaudi.
- Artola, Ricardo (2009). *La carrera espacial: del Sputnik al Apollo 11*. Madrid: Alianza.
- Avalle Arce, Juan Bautista (1961). *Deslindes Cervantinos*. Madrid: Edhigar.
- Avalle Arce, Juan Bautista (1982). "Introducción" a *Novelas ejemplares II*, Miguel de Cervantes, ed. Juan Bautista Avalle Arce. Madrid: Castalia.
- Bellido Torrejón, Juan (2011). "Presencia (y ausencia) de la figura del psicoanalista en el cine actual", *Temas de psicoanálisis*, 2: 1-26.
- Casa, Frank P. (1964). "The Structural Unity of *El licenciado Vidriera*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 4-4: 242-246.
- Cervantes, Miguel de (1996). *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza.
- Cruz Tienda, Ada (2018). "Televisión 1960-2000", in *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, ed. Teresa López-Pellisa. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 327-355.
- De Los Ríos, Patricia (1998). "Los movimientos sociales de los años sesenta en Estados Unidos: un legado contradictorio", *Sociológica*, 13-38: 13-30.
- Dunn, Peter (1973). "Las *Novelas ejemplares*", en *Suma cervantina*, ed. Juan Bautista Avalle Arce y Edward Riley. Londres: Támesis, 81-118.
- Edwards, Gwynne (1973). "Cervantes's *El licenciado Vidriera*: Meaning and Structure", *The Modern Language Review*, 68-3: 559-578.
- El Saffar, Ruth (1974). *Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas ejemplares*. Londres: The John Hopkins University Press.
- Fernández Fernández, Luis Miguel (2000). *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Fernández Fernández, Luis Miguel (2010). "Varia (I): Dramáticos (1973-1979)", in *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1972)*, ed. Antonio Ansón et al. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 373-380.
- Forcione, Alban K. (1982). *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*. Princeton: Princeton University.
- Gabbard, Glen O. (ed.) (2001). *Psychoanalysis and Film*. Londres / Nueva York: Karnac.
- García de Castro, Mario (2002). *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- García de Fórmica-Corsi, José Miguel (2013). "Make and remake: de *La Jetée* a *Doce monos*", *La mano del extranjero*. <<https://lamanodelextranjero.com/2013/03/05/make-and-remake-de-la-jetee-a-doce-monos/>> (14 de mayo de 2020).
- García López, Jorge (2013). "Notas complementarias" a *Novelas ejemplares*, Miguel de Cervantes, ed. Jorge García López. Madrid: Real Academia Española, 821-1126.
- García Lorca, Francisco (1965). "El licenciado Vidriera y sus nombres", *Revista Hispánica Moderna*, 31.1: 159-168.
- García Santo-Tomás, Enrique (2015). *La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- Glannon, Walter (1978). "The Psychology of Knowledge in *El licenciado Vidriera*", *Revista Hispánica Moderna*, 40-3: 86-96.
- Gómez Canseco, Luis (2015). "Los membrillos de Cervantes", *Monteagudo*, 20: 41-53.
- Guarinos, Virginia (1992). *Teatro y televisión*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.
- Guarinos, Virginia (2003). "Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España", *Cuadernos de Eihceroa*, 2: 61-77.
- IMDb, Estudio 1. <<https://www.imdb.com/title/tt0415421/>> (24 de mayo de 2021).
- IMDb, Pedro Gil Paradela. <<https://www.imdb.com/title/tt0415421/>> (24 de abril de 2021).
- Laspéras, Jean-Michel (2006). "El viaje a Italia: *El licenciado Vidriera* (cosas acaecidas en la hostería genovesa)", in *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorse y Frédéric Serralta. Toulouse: PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España, 529-540.
- López-Pellisa, Teresa (ed.) (2018). *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Madroñal, Abraham (2005). *De grado y de gracias: vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*. Madrid: CSIC.
- Mazzocchi, Giuseppe (2018). *Molte sono le strade. Spiritualità, mistica e letteratura nella Spagna dei secoli d'oro (con un'appendice novecentesca)*. Nápoles: Liguori.
- Munguía García, Víctor Eduardo (1992). "El licenciado Vidriera y Don Quijote", *Anales cervantinos*, 30: 157-162.
- Palacio, Manuel (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Pardo García, Pedro Javier (2010). "Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (a propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)", in *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, ed. José Antonio Pérez Bowie. Salamanca: Universidad de Salamanca, 45-102.
- Pardo García, Pedro Javier (2018). "De la transescritura a la transmedialidad: poética de la ficción transmedia", in *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, ed. Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo García. Binges: Orbis Tertius, 41-92.
- Puig, Idoia (1998). "Relaciones humanas en Cervantes. *El licenciado Vidriera* y *El celoso extremeño*: las excepciones que confirman la regla", *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 14: 73-88.
- Rodríguez De La Flor, Fernando (2007). *Era melancólica*. Palma de Mallorca: Edicions UIB.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Sanz Del Castillo, Andrés (2019). *Mojiganga del gusto en seis novelas*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, Andrea Bresadola, Giulia Giorgi y Paolo Tanganelli. Madrid: Sial Pigmalión.
- Segre, Cesare (1990). "La estructura psicológica de *El licenciado Vidriera*", in *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 53-62.
- Sevilla, Florencio y Antonio Rey Hazas (1996). "Introducción" a *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, Miguel de Cervantes, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza, I-LXXVII.

- Speak, Gill (1990). "El licenciado Vidriera and the Glass Men of Early Modern Europe", *The Modern Language Review*, 85-4: 850-865.
- Tsika, Noah (2018). *Traumatic Imprints. Cinema, Military Psychiatry and the Aftermath of War*. Oakland: University of California Press.
- Vanoye, François (1996). *Guiones modelo y modelos de guion*. Barcelona: Paidós.
- Zimic, Stanislav (1996). *Las "Novelas ejemplares" de Cervantes*. Madrid: Siglo XXI.