

TEATROS EJEMPLARES URUGUAYOS. OPACIDADES Y TRANSPARENCIAS: *LA FUERZA DE LA SANGRE* DE CARLOS MANUEL VARELA Y *TRANSPARENTE* DE ANGIE OÑA

ADRIANA KANIA¹

Palabras clave: *Novelas ejemplares*, reescritura, migración, secreto/ocultamiento, verdad/opiniones, ejemplaridad.

INTRODUCCIÓN

Todo texto se construye como un mosaico de citas,
todo texto es absorción y transformación de otro texto

Julia Kristeva

El título *Teatros ejemplares* proviene de la publicación gestionada por Ricardo Ramón Jarne (2013-2016),² volumen que reúne las doce *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes (1613) y dieciocho textos espectaculares. En realidad, el proyecto de Jarne inicia en 2013 con motivo del cuarto centenario de la publicación de las *Ejemplares* y convoca, en principio, dramaturgos argentinos y españoles, y las reescrituras y adaptaciones, producto de aquella convocatoria inicial, se representaron ese mismo año en el Teatro Cervantes de Buenos Aires —entonces Jarne era director del CCE en Buenos Aires.³ Con posterioridad, se convoca también a dramaturgos de otros países latinoamericanos y, finalmente, el volumen reúne dieciocho textos dramáticos —reescrituras o adaptaciones de las doce novelas cervantinas, algunas con más de una reescritura— y fue presentado a modo de homenaje de los dramaturgos latinoamericanos y españoles al escritor alcaíno, convocatoria enmarcada en los festejos oficiales por la serie 400 años de cervantismo (2013-2016), coincidiendo con el I Festival Internacional Cervantino de Montevideo realizado entre octubre y noviembre de 2016.⁴

Homenaje doble si se piensa que Miguel de Cervantes amaba profundamente el teatro y además deseaba viajar a América. En este sentido, remito a la imagen que ilustra la portada de la colección que nos muestra la figura de un hombre en una esquina, grabado que sugiere mediante alusiones varias una ciudad latinoamericana —probablemente andina—, con un periódico debajo del brazo,

¹ FHCE, Universidad de la República.

² Si bien los *Teatros ejemplares* (2016) cuentan con más de una publicación en pdf, en la bibliografía final se incluye la que integra los textos espectaculares y las doce novelas cervantinas, versión que propone esa «lectura cruzada» de la que habla Jarne en su prólogo. Por otra parte, la edición está a cargo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), el proyecto y la gestión cultural está a cargo de Jarne. En este enlace se incluye versión que integra los textos espectaculares y breve biografía de los dramaturgos, la otra, la incluimos en la bibliografía final. Asimismo la AECID publicó otra [libro-e].
<<https://teatrosejemplares.es/>>

³ Al respecto, un artículo en el diario argentino *La Nación* publica el programa y comentarios del evento. Fecha y datos de interés para acceder a él en bibliografía final.

⁴ Véase el volumen de las *Actas de las Jornadas 2016, Montevideo. 400 años de Cervantismo* (María de los Ángeles González Briz ed., 2017), volumen que reúne las conferencias pronunciadas entre el 15 y el 17 de noviembre en la Biblioteca Nacional y el CCE en Montevideo.

un Cervantes contemporáneo, quizá cumpliendo su deseo de visitar estas latitudes y, por qué no, asistiendo a la representación de sus novelas espectaculares en la escena teatral que tanto admiró. A su vez, el grabado de Cervantes nos hace pensar en el autorretrato que el autor de las *Ejemplares* describe irónicamente en su prólogo de 1613. ¿Será un hecho casual que se eligiera un grabado para representar la posible apariencia física del también autor del *Quijote* como diseño de la portada de la colección de Jarne?

Por otra parte, cada texto espectacular del volumen está precedido, a su vez, por un grabado que ilustra o interpreta una escena clave de la historia que se va a contar/representar. Esto nos recuerda que en las ediciones de las *Novelas ejemplares* se suele elegir un grabado que antecede y presenta cada novela. A continuación, nos interesa destacar con especial énfasis que el título de la publicación de Jarne es reescritura del título de la colección de doce novelas cervantinas, solo modificado por su adscripción genérica: *teatros*. Además de esto, si nos fijamos en los paratextos, siguiendo la terminología empleada por Genette ([1962] 1989), recordamos, en primer término, que no solo en el caso de las *Ejemplares*, sino en general en la literatura del Siglo de Oro se incluían «páginas preliminares, frontispicio, preliminares legales (censuras o aprobaciones), preliminares literarios (prólogos, dedicatorias, poesías laudatorias, títulos)», etc., que antecedian la obra, y esta zona textual que se desarrolló particularmente en las ediciones del siglo XVII era zona privilegiada de algunas modalidades de reescritura (Cayuela, 2000: 37).

Si en segunda instancia atendemos la colección de Jarne, también notamos que su apertura está a cargo de un texto preliminar de autor anónimo (o colectivo), presentado por el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación de España, titulado «Teatros ejemplares, un proyecto ejemplar», de algún modo etiquetando la colección, ya desde el principio, con la controvertida «ejemplaridad» de las *Ejemplares*. Y sobre todo, como tomando partido de la difusión del proyecto, no desestima la ocasión para identificar lengua y ciudadanía, tema este no menos espinoso. Luego comienza un prólogo a cargo de Juan Duarte, Consejero Cultural de la Embajada de España en Argentina, que recuerda la importancia de leer a los clásicos y su vigencia, al tiempo que destaca la calidad de la lectura contemporánea de las novelas cervantinas realizada por todos los dramaturgos.

A continuación está el prólogo, aunque ya no del autor o autores, pues los dramaturgos no escriben paratextos, en este caso preparado por el compilador, o creador del proyecto editorial, Ricardo Ramón Jarne, actualmente, y ya desde entonces, director del Centro Cultural de España en Montevideo.⁵ En principio, puede pensarse que la idea inicial del editor-prologuista es estimular en el lector/espectador la lectura de las novelas de Cervantes. Esto lo deducimos de su prólogo, ya que está dirigido al gran público, o por lo menos a aquellos receptores que no han leído las *Ejemplares*

⁵ Ricardo Ramón Jarne recorre desde hace 20 años los diferentes CCE en América con el cometido de impulsar el emprendimiento de diferentes proyectos culturales.

cervantinas y, en segunda instancia, porque el proyecto se presenta como una buena oportunidad para releerlas en un tipo de «lectura cruzada». Pero sobre todo, el prólogo es una suerte de excusa para evocar el ingenio cervantino, el mismo que se les pide a los dramaturgos que invoquen a la hora de reescribir/adaptar las novelas. En su prólogo, Jarne cita un fragmento del Prólogo al lector de las *Ejemplares* de Cervantes, su bien conocida afirmación: «yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, ni imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma [, y van creciendo en los brazos de la estampa]» (TE, 2016: 8).

Según la opinión de Cayuela (2000: 42), expresada en su artículo sobre la teoría y la práctica de la reescritura en los paratextos entre los siglos XVI y XVII, el fragmento antes citado

aparece entonces como un manifiesto literario de las nuevas condiciones de escritura y de reescritura ligadas al desarrollo del mercado editorial. El paratexto (dedicatorias y prólogos) como espacio metatextual es el lugar que eligen los autores para revelar o callar sus «hurtos», hablar de sus «borrones», reivindicar su «originalidad», y fijar los límites de una práctica lícita o ilícita de la reescritura» (Cayuela, 2000: 42).⁶

Otra de las motivaciones de Jarne cuando daba inicio a su proyecto fue percibir la falta de atención que, a pesar de su potencial teatral, merecieron las *Ejemplares*. Hasta donde sabemos, en las primeras décadas del pasado siglo *La gitanilla* tuvo dos adaptaciones cinematográficas, mientras que casi un siglo más tarde, *La española inglesa* contó con una adaptación teatral a cargo de la compañía Germanías de Teatro que se estrenó en el del Festival de Almagro en julio de 2013, coincidiendo con los festejos realizados con motivo del cuarto centenario de la publicación de las novelas cervantinas. Esta misma novela tiene su versión cinematográfica producida, y emitida, por Televisión Española (RTVE, 2015).⁷

Y aquí no terminan los paratextos de la colección, pues a continuación, y sin ánimo de alargar demasiado un tema sobre el que en esta instancia solo queremos señalar a modo de reflexión pues entendemos que se vincula así con las reescrituras como con la ejemplaridad, se incluyen tres metatextos. El primero a cargo del actor y director teatral Guillermo Heras, egresado de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Bajo el título un «Un proyecto importante», Heras pone un especial énfasis en la obra de Cervantes, en su conjunto y, en particular, destaca las representaciones teatrales de *Numancia*, por la plasticidad del hipotexto, propia de un clásico, insistiendo sobre todo en la importancia de un acercamiento a los receptores del siglo XXI con las adaptaciones de las *Ejemplares*. En este sentido, Heras cita una entre muchas, de «las alusiones que

⁶ Las comillas son de la autora.

⁷ Se ha incluido este y otros enlaces de interés en la bibliografía final.

Cervantes hace sobre el teatro de su época a lo largo de las páginas del *Quijote*» (TE, 2016: 13),⁸ fragmento que, en su opinión, se centra en el debate del «teatro como mercancía versus el teatro como bien cultural», tema que bien podría contextualizarse en nuestro presente (DQ I, 48).⁹

El segundo metatexto lo escribe José Manuel Lucía Megías, Presidente de Honor de la Asociación de Cervantistas, «Las *Novelas ejemplares*, claves de lectura». En líneas bien generales, puede decirse que se trata de un texto pensado en receptores que se interesen en profundizar en una lectura crítica de los textos, ofrece un marco histórico que contextualiza la colección de doce novelas cervantinas en el ambiente editorial de la época, se detiene en comentar el aparato paratextual de las *Ejemplares* y realiza comentarios en clave de lectura de cada una de ellas y, finalmente, adjunta una bibliografía recomendada «para saber más» (TE, 2016: 17-41).

Por último, aunque no menos importante, la coordinadora de la edición, y responsable de la curaduría, Almudena Javares Francisco, quien cuenta entre varios otros méritos el de Máster en Dirección de Proyectos Culturales Internacionales (TE, 2016: 42-45), prepara «Novelas teatrales», un metatexto sugerente dirigido al público lector/espectador, particularmente centrado en el potencial teatral de las novelas, por otra parte tema abordado en profundidad por la crítica cervantina (Sánchez, 1993; Olid Guerrero, 2009; entre otros). En palabras de Javares Francisco: «Sepa disculpar, amable lector [...] estas líneas, que, lejos de ser innovadoras, buscan hacer de mera introducción a esta publicación y acompañarle en sus primeros pasos». En nuestra opinión, se trata de un texto breve que estimula la lectura y está escrito en un estilo que emula deliberadamente el lenguaje de los prologuistas cervantinos y de sus contemporáneos, efecto que consigue, al tiempo que inserta este prólogo en la línea de la reescritura paratextual que se ha venido mencionando.

También, a modo de reflexión, señalamos que todos los autores del aparato para y metatextual son españoles. Sin embargo, los textos espectaculares corresponden a siete dramaturgos argentinos, un chileno y cinco uruguayos, trece en un total de dieciocho, y cinco españoles (TE, 2016: 9-11).

Esta ponencia puede pensarse como el inicio o informe preliminar de una investigación que se espera aborde, en principio, los *Teatros ejemplares* rioplatenses.¹⁰ La dimensión del *corpus* que se maneja nos ha obligado a seleccionar en esta instancia dos de las reescrituras/adaptaciones

⁸ Las referencias al aparato para y metatextual de la edición de Jarne se indican, *Teatros ejemplares*, año de publicación y número de página (TE, 2016: 13), a su vez, los textos espectaculares, por ejemplo *La fuerza de la sangre* de Carlos Manuel Varela (TE, 2016, Varela: pp.) o *Transparente* de Angie Oña (TE, 2016, Oña: pp.).

⁹ «Y no tienen la culpa de esto los poetas que las componen, porque algunos hay de ellos que conocen muy bien en lo que yerran y saben extremadamente lo que deben hacer, pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y, así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide. Y que esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto y felicísimo ingenio de estos reinos con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias, y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama; y por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren» (DQ I, 48).

¹⁰ La investigación se inserta en el marco del Proyecto I +D Cervantes en el centro del canon: procesos de consagración, recepción e intercambios literarios (2019-23), docente responsable: María de los Ángeles González Briz, en el que participo como integrante.

uruguayas, *La fuerza de la sangre* de Carlos Manuel Varela y *Transparente* de Angie Oña. Los otros tres dramaturgos uruguayos que reescriben a Cervantes son Gastón Borges, que adapta *El coloquio de los perros* conservando el título de la *Ejemplar*, Carlos Liscano hace lo propio con *El amante liberal*, también en pieza homónima, y Verónica Perrotta realiza una adaptación de *Las dos doncellas* en *Pobres minas*.

En el caso de los textos espectaculares que se han escogido se manejan a un tiempo los términos *reescritura* y *adaptación*, en el entendido de que si un autor toma un texto A —concretamente una de las *Ejemplares* de Cervantes— y lo transforma en un texto dramático o texto B, no solo lo traslada a otro contexto, social, histórico y cultural y, en este proceso, necesariamente, borra y reescribe el texto A o hipotexto, sino que a la vez lo adapta para ser representado en un escenario teatral (Genette, 1989).

«LA FUERZA DE LA SANGRE», EL RADIOTEATRO DE LA TARDE EN RADIO MONTEVIDEO

Se esconde con un profundo secreto lo que no se quiere manifestar.

Se disimula con una conducta reservada lo que no se quiere ver.

Se enmascara con apariencia contraria lo que se quiere sustraer a la intuición de los otros.

Se requiere cuidado y atención para esconder, arte y habilidad para disimular,
esfuerzo y astucia para enmascarar.

René Girard

La fuerza de la sangre de Carlos Manuel Varela, pieza homónima de la *Ejemplar* de Cervantes es, a la vez, reescritura, adaptación y un claro ejemplo de metateatralidad (Enguix Barber, 2015; Jódar Peinado, 2016), en concreto, teatro y radioteatro en el teatro. Jesús Maestro (2004) define el metateatro, sita que tomamos de Enguix Barber (2015), en los siguientes términos:

Consideramos que metateatro es toda teatralización de una acción espectacular, ritual o ficticia que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene, genera y expresa, ante un público receptor. Esta teatralización puede ser cómica, trágica, grotesca, etc., y como expresión metateatral constituye la formalización de distintos grados de realidad, desde los que es posible percibir tanto las acciones que en ellos se desarrollan como la obra teatral misma que formal y funcionalmente los provoca (Enguix Barber, 2015: 559).

El dramaturgo uruguayo nos transporta espacio-temporalmente a un estudio de radio montevideano junto a un elenco de actores de la década de los años 50 del siglo XX, época del auge de las radionovelas, éxito que declinaría hacia 1960 con las primeras emisiones de telenovelas.

Recordamos que Varela ya trabajó con el tema del radioteatro en el teatro en su obra *Las divas de la radio*, estrenada en 1996.¹¹ Los actores que integran el elenco son a un tiempo actores que leen-

¹¹ Carlos Manuel Varela era hijo de la célebre actriz de radioteatro y teatro Violeta Amoretti y sobrino de la también reconocida actriz Julia Amoretti, por lo tanto conocía a fondo el tema (Nigro, 2016).

representan una adaptación de *La fuerza de la sangre* de Cervantes, espectadores de su propio espectáculo y críticos. Encarnan el rol de actores detrás del cristal que separa el espacio donde se graba o emite el programa, la radionovela de la tarde, con la luz roja encendida que señala que están «en el aire», el rol de espectadores de la actuación de los otros y el de críticos, no solo del desempeño de sus compañeros, sino del texto cervantino y del director-relator de la radionovela, don Mendoza. Ese vidrio no solo separa la grabación, el tiempo en que están en el aire mientras el programa se graba o emite a través de las ondas del éter, de la vida cotidiana de los actores o su relacionamiento en tanto grupo en el estudio de la radio, sino que además funge de telón que separa la realidad de la ficción, y al espectador de la totalidad del espectáculo.

Asimismo, el cristal puede concebirse como metáfora de la opacidad que en su aparente transparencia supone la distancia histórica de unos hechos que acontecieron entre finales del siglo XVI y principios del XVII en España, tal sería la polémica con el tema de la honra, y que los mismos actores no terminan de comprender ni asimilar —quizá porque desconocen o silencian la irónica voz de los controversiales narradores cervantinos— y critican duramente al director, don Mendoza, sin ser del todo conscientes, sino hacia el final de la pieza, de que la representación se ha transformado en autorreflexión acerca de sus propias vidas y, sobre todo, del tiempo histórico que les ha tocado vivir.

De modo que la novela cervantina migra desde la España áurea al Río de la Plata en la época en que la actriz catalana Margarita Xirgu, exiliada durante la guerra civil española, era maestra indiscutida, un referente del arte dramático. Época crítica, de tensiones y enfrentamientos ideológico-políticos, que en los diálogos de sus personajes Varela vela y desvela con absoluta maestría, y abarca un largo período, desde la guerra civil española hasta la dictadura franquista, momento que se cruza ideológicamente entre los montevideanos, especialmente sensibilizados con las repercusiones de la dictadura de Terra (Yáñez, 1968).

La dilecta alumna de la Xirgu en la ficción, Estela Ortiz, presta su voz en la radionovela al personaje de Leocadia y este es uno de tantos imprevistos que desestabiliza al elenco. Puede pensarse que Varela no eligió el nombre Estela al azar. La desaparecida actriz de la Comedia Nacional, Estela Castro (1932-1994), fue dilecta de Margarita, egresada con honores en 1950 de la primera generación de actores formados en la Escuela Municipal de Arte Dramático. Además, la célebre actriz Estela Medina, también fue una de las alumnas dilectas de la Xirgu. Precisamente este año, se conmemora el Año Xirgu (mayo de 2019 a abril de 2020), al cumplirse cincuenta años de la muerte de la actriz catalana. Estela Medina viajará en noviembre a Barcelona como actriz invitada para ofrecer un monólogo en el Teatro Nacional de Cataluña.¹²

¹² Según informa un artículo publicado en *La Vanguardia* (2019), el monólogo está basado en los recuerdos que atesora la actriz uruguaya de la que fue su maestra, Margarita Xirgu (dramaturgia de Gabriel Calderón y dirección de Levón Burunsuizián). Entre

El secreto, el ocultamiento y los disfraces que utilizara Cervantes para nutrir su «narrativa espectacular» según definición de Sánchez (1993) o el «maquillaje del estupro» en palabras de Olid Guerrero (2009) son estrategias hábilmente aprovechados por Carlos Manuel Varela, pues sus personajes también enmascaran ideologías, critican las posiciones políticas de los otros o los envidian por supuestos privilegios, e incluso esconden un pasado de abuso. A don Mendoza, el director-relator, unos lo acusan, en secreto, de falangista, otros dicen que fue novio de la Xirgu, y en general, todos están en desacuerdo con su modo de dirigir. Por su parte, don Mendoza se presenta a sí mismo como un hombre de mundo, un viajero, un peregrino incansable, que visitó Perú y hasta tuvo la oportunidad de experimentar con ciertas drogas alucinógenas que le cambiaron su forma de concebir el arte, e incluso, su vida (*TE*, 2016, Varela: 288).

Estela, la dilecta, la chica nueva, es el blanco de numerosas críticas sobre todo por parte de las mujeres del elenco, Maruja y Rosa, porque piensan que sabe mucho de teatro, pero desconoce el oficio, en síntesis, no tiene idea de lo que es la radio. Maruja es una viuda solitaria y triste que suele deprimirse con facilidad, quiere terminar la grabación sin pérdidas de tiempo innecesarias, su hija la espera y ella tiene que atenderla. Sin embargo, cuando uno de sus compañeros le dice que no comprende su tristeza, ya que solía venir a la radio con anteojos negros, ella guarda silencio (*TE*, 2016, Varela: 277).

El director intenta despojar el texto de las «vestiduras cervantinas», del lenguaje y de la carga del barroquismo para acercarlo a los gustos de la audiencia. No obstante, el elenco no llega a ninguna conclusión con respecto al tema de la honra, que el director pretende desviar, focalizando la historia en el no menos polémico de la violación, aunque en realidad se trate de estupro —Leocadia es virgen y menor de edad. Despojada de su «barroquismo», el texto de la radionovela se transforma en un melodrama lacrimoso que sin embargo, en la época, era lo esperado sobre todo por la audiencia femenina. No olvidemos que las radionovelas heredan su público de los lectores de novelas por entregas (Nigro, 2016).

Varela contextualiza tres escenarios socio-históricos polémicos y bien diferentes, el propio de la *Novela ejemplar*, la sociedad cervantina, sobre todo por medio del tratamiento del tema de la honra, el Uruguay de mediados de la década de los años 50 del pasado siglo, donde cada uno lleva una suerte de doble vida, y arrastra consigo prejuicios, fantasmas y secretos, y el presente de los lectores-receptores-espectadores. En este sentido también cumple con otro de los cometidos del metateatro.

El teatro dentro del teatro o la ruptura de la ficción persigue revelarnos la verdad oculta de unas determinadas circunstancias: de la misma manera que se nos desvelan los mecanismos convencionales de los que se sirve el teatro así también nos enteramos de situaciones injustas.

Por otro lado, esa visión doble o dislocada [...] es el primer paso hacia la concienciación de cómo percibimos nuestra realidad (Jódar Peinado, 2016: 14-15).

Como pieza «ejemplar» de teatro autorreflexivo y autoconsciente, el final del texto espectacular de Carlos Manuel Varela, que no pretendemos desvelar aquí, presenta en paralelo con la aparición casi sobrenatural de Leocadia en la novela cervantina, otra aparición que se percibe como sobrenatural, la de Margarita Xirgu en un estudio radial casi vacío, enlazando el tema de la novela cervantina —si consideramos que Leocadia también pierde un hijo que presenta durante siete años como sobrino— con la búsqueda incansable de los hijos perdidos en diversas situaciones de injusticia o violencia, búsqueda que no debe cesar jamás, dice la Xirgu, y que sintoniza con el horizonte de expectativas de nuestro presente por motivos más que evidentes.

UN LICENCIADO VIDRIOSO QUE «HABLA SIN FILTRO»

El apego a sí mismo [philautía] es la primera señal de la locura;
y es tal apego el que hace que el hombre acepte como verdad el error,
como realidad la mentira, como belleza y justicia, la violencia y la fealdad [...]

Michel Foucault¹³

El lexicógrafo español Covarrubias define al «hombre vidrioso» como aquel que es de complexión delicada y se resiente de cualquier cosa que le digan. Por su parte, el médico vallisoletano Alfonso de Santa Cruz (?-1577) en su tratado de raíces galénico-arabizantes, *Diagnóstico y curación de las afecciones melancólicas* (caso I), habla del *homo vitreus*, un sujeto que creía ser un vaso de vidrio, cuyo antecedente probablemente sea el caso del paciente que cree ser de barro citado por el célebre médico griego Rufo de Éfeso (c. 70 d. C.) (Sáez Hidalgo, 1994; García Barreno, 2005). Más aun, pues si buscamos referencias bíblicas, San Pablo en la segunda epístola a los corintios (2 *Cor*: 4) dice que tenemos «en vasos quebradizos un tesoro muy grande escondido, para que se conozca esta grandeza y sublimidad no ser nuestra, sino de la virtud de Dios» (Blasco, 2014: 9).

En el *Jardín de flores curiosas*, Antonio de Torquemanda describe varias representaciones de la diosa Fortuna y señala que «algunos hubo que la hacían de vidrio porque fácilmente podía quebrarse», y la más común era «pintarla con un eje de rueda en la mano» (Blasco, 2014: 19).

Rodaja-Vidriera-Rueda, las tres identidades, máscaras o disfraces que asume el personaje Tomás de la novela Cervantina. Rodaja que puede pensarse alude a «rueda», si recordamos que Sancho, en su habla rústica de labrador se refiere a la rueda de la Fortuna como la «rodaja de la Fortuna» (*DQ II*, 19). Por consiguiente, Rodaja es el hijo de labradores librado a su suerte encontrado a orillas del río Tormes, Vidriera el loco en un mundo de locos, que finalmente recobra la cordura y se convierte en

¹³ *Historia de la locura en la época clásica* ([1964] 1998, vol. 1).

Rueda, el hombre imposibilitado de poner un clavo en la rueda de la Fortuna y que en sus manos es como vaso de vidrio quebradizo.

Transparente de Angie Oña se concentra particularmente en una de las tres identidades que asume Tomás en la novela de Cervantes. En *El licenciado Vidriera*, sabemos que Tomás es hijo de unos labradores pobres que aspira a ser estudiante en Salamanca, de origen incierto, de nombre desconocido o poco creíble, un estudiante llamado Tomás Rodaja. Luego de comer un membrillo que una hechicera morisca prepara con un filtro amoroso o pócima afrodisíaca, a pedido de una mujer despechada, padece los efectos tóxicos de dicho «veneficio» permaneciendo en estado letárgico durante seis meses, del que despierta convencido de que es todo de vidrio. También en *Transparente*, una mujer no complacida le ofrece a Tomás lo que en el texto dramático nombran como «le hicieron una macumba» y este permanece en estado de coma, o una suerte de trance durante seis meses. Casi al final de la novela cervantina, Vidriera se transforma en el soldado Tomás Rueda, para ir a luchar a la guerra en Flandes. Angie Oña retoma solo la identidad de Vidriera para reescribir su adaptación de la *Ejemplar* y presentarnos a un licenciado en leyes, en un tiempo histórico que en las didascalias se define como el «tiempo sin tiempo del teatro», aunque adivinamos relativamente reciente, ya que en uno de los diálogos se habla de la minifalda, por lo tanto, esto nos situaría en la década de los años 60 del siglo XX.

La voz del autor-narrador nos aclara, más de una vez, y sobre todo dirigiéndose a quien tome el texto para representarlo, que no se detenga en la «perorata», que el personaje de Tomás es sobre todo movimiento —especialmente diseñado para un tipo de teatro de *clown*— y no un sujeto apegado a un discurso escrito. Puede pensarse que la autora jugó con, o se sirvió de la ironía cervantina, ya que no se comprende entonces por qué no acotar los diálogos si el texto es secundario o superfluo. Asimismo, puede pensarse en la risa que seguramente provoquen los movimientos torpes o desarticulados de Tomás entre el público espectador como recurso catártico indispensable, tan necesario en este caso en concreto para aliviar las tensiones provocadas por las respuestas de Tomás, tan extensas como ásperas y directas.

En *Transparente*, el cristal que hace las veces de piel de Tomás es metáfora de la transparencia pensamiento-palabra y, a su vez, símbolo de la fragilidad extrema de su cuerpo. Vidriera se caracteriza por ser un hombre que «habla sin filtro», expresa verbalmente todo lo que piensa al punto de que sus sentencias son tan filosas como el vidrio molido. Sin embargo, él considera que lo escuchan porque sus dichos expresan todo aquello que los otros no se atreven a percibir o reconocer ni a decir (*TE*, 2016, Oña: 218). No obstante, igual que en la novela cervantina, cuando Tomás recobra el juicio y asume su nueva identidad como «hombre cuerdo» y deja de ser el que solía —el loco Vidriera—, todos lo abandonan.

¿Podría pensarse en Tomás como un hombre de decir veraz? ¿Dice la verdad o simplemente expone una versión de la verdad, su propia verdad u opinión? A largo plazo, este interrogante podría vincularse con el clásico enfrentamiento entre *doxa* y *episteme*. A su vez, este nos trasladaría al más reciente abordaje sobre el tema del «decir veraz», o al *tour* que realiza Foucault (2009) desde la antigüedad clásica analizando en profundidad los usos del término *parresía*, etimológicamente «decir todo», «decir siempre la verdad», actuar con franqueza, y a la figura del *parresiastés*, aquel que la aplica en su vida, que dice la verdad y todo cuanto tiene en mente (Foucault, 2009: 35-36).¹⁴ Las otras dos formas de decir veraz que analiza Foucault (2010: 17-34), la profecía y la sabiduría, no aplicarían al caso en concreto de Tomás Vidriera, en este sentido puede pensarse que Tomás está empezando a transitar el camino que conduce al conocimiento de sí, no es ni un iluminado o profeta ni un sabio.

En principio, en este recorrido foucaultiano nos interesa detenernos en las enseñanzas sobre el concepto *parresía* en Galeno (Foucault, 2009: 179-84), médico y filósofo de finales del siglo II, muy influyentes por lo menos durante todo el siglo XVI, que pudo conocer y leer Cervantes, así su teoría de los humores como *La diagnosis y cura de las pasiones del alma*, tratado en el que aconseja que si un hombre quiere liberarse de sus propias pasiones necesita un *parresiastés*, es decir, alguien que le diga todo, donde encontramos enseñanzas sobre la *philautía* o amor propio y, sobre todo, respuestas al problema de ¿cómo reconocer a un auténtico *parresiastés*?

En este sentido, conviene quizá recordar un texto casi contemporáneo de Cervantes, *Encomium moriae o Elogio de la locura* (1511) de Erasmo, considerado una de las posibles fuentes de inspiración del tipo de locura, en este caso de Tomás Vidriera, pero también de la locura de don Quijote. Erasmo retoma varios entre estos conceptos clásicos, ya abordados por Galeno y reconsiderados por Foucault, y este último, a su vez, cita a ambos autores en diversas ocasiones en su *Historia de la locura en la época clásica* (1998, vol. 1). Entre estos conceptos se encuentra la *philautía*, hermana de la adulación y de la autoadulación, raíz del autoengaño (en el sentido clásico), el amor propio como el responsable de que los seres humanos no podamos ver nuestros propios errores o faltas.

Stultitia en el texto de Erasmo, como Tomás, no tiene reparos en expresar todo aquello que piensa y en varios pasajes cuando habla del grupo de los comerciantes, poetas o gramáticos, su filosófico discurso se ve reflejado en las sentencias que Tomás dirige a varios colectivos, particularmente, en la novela cervantina. Más que nada, *Stultitia* desprecia a quienes se vanaglorian del talento sin poseerlo. Y precisamente Tomás, en *Transparente*, si bien, en general, responde a preguntas

¹⁴ Recojo estos conceptos en «El significado y la evolución de la palabra *parresía*», clase que ofreció Michel Foucault en el Collège de France el 10 de octubre de 1983, temas que no aborda en *El coraje de la verdad* ([1983-1984] 2010) ni en *El gobierno de sí y de los otros* ([1982-83] 2009).

personales, del grupo que más habla es del colectivo de los poetas, los escritores, los artistas, compitiendo en esto, por así decirlo, tanto con don Quijote como con Tomás Vidriera de la *Ejemplar*.

Está repleto de artistas. Todos quieren ser artistas. Todos quieren destacarse y todo el mundo se dice artista. Del infinito número de artistas son muy pocos los artistas de verdad. [...] «¡Conócete a ti mismo!» ¿Por qué cree que Sócrates habrá reparado tanto en esta frase? [...] ¿Y quién se conoce a sí mismo? Casi nadie. [...] Todos los hombres pueden vivir la vida con arte. Lamentablemente la mayoría la vive como una trampa sin salida. (*TE*, 2016, Oña: 218-19).

La sentencia socrática vincula entonces a Tomás con el camino del autoconocimiento que comienza con el cuidado de sí y con la práctica de la *parresía* del modo en que se ha venido mencionando, y también con la caprichosa Fortuna. Sin embargo, todo lo antes expuesto quizás interesa a quien aborde el texto dramático con vistas a una lectura crítica. Probablemente, resulte abrumador para un espectador contemporáneo, pues seguramente muy pocos, sobre todo entre el gran público, relacionen a Tomás en *Tansparente* de Angie Oña con estos tratados o teorías.

La forma de concebir la locura e incluso la nomenclatura o diagnóstico de los comportamientos neuroatípicos ha cambiado desde entonces. Es más probable que se relacione a Vidriera con personajes de ficción que presentan estas características. En concreto, Tomás comparte algunas características de su comportamiento con el perfil conductual de los pacientes diagnosticados con síndrome de Asperger. La psicóloga Lucía Fiz Repeto, especialista en la compleja diagnosis de este síndrome, proporciona el testimonio de un paciente: «Siempre digo lo que pienso. Lo que los demás entiendan no es mi problema. Si se sienten ofendidos o heridos, no es mi problema. Solo digo lo que es cierto. Digo lo que siento [...]» (Fiz Repeto, 2010: 17).

Es interesante mencionar que algunos personajes de ficción provenientes de la literatura, como el icónico detective Sherlock Holmes, creado por Arthur Conan Doyle, sujeto de mente aguda y brillante pero socialmente desconectada, de movimientos torpes, filoso en sus respuestas y adicto a la cocaína en recuperación, presenta en su perfil varias características de los pacientes con síndrome de Asperger, particularmente las vinculadas con la búsqueda obsesiva de la verdad y la imperiosa necesidad de «decir todo» (Fiz Repeto, 2010: 15-17). También se ajustarían a este perfil otros personajes de series televisivas muy difundidas entre el gran público, inspirados probablemente en Holmes, como el médico de la serie *Dr. House* (2004-2012) (que ya cuenta con una precuela), el personaje «mentalista» de la serie homónima (2008-2015), o el detectivesco profesor de criminología de la Universidad de Amberes, Jasper Teerlinck, de la serie belga *Professor T.* (2015-2018). Curiosamente, todos comparten con Vidriera el haber consumido, accidentalmente o por tratamiento, estar en recuperación de adicciones o ser adictos a sustancias psicoactivas o alexifármacos.

Incapaz de soportar el encierro, así en *Transparente* como en *El Licenciado Vidriera*, la vía pública se transforma en el espacio escénico donde Tomás responde a toda suerte de preguntas.

Probablemente, este espacio invoque en el horizonte de expectativas de los lectores/espectadores de nuestro presente otro espacio comunitario, el de las redes sociales, un universo virtual que hace las veces de plaza pública y se ha tornado en el espacio colectivo idóneo para exponer opiniones, algunas válidas, otras descarnadas o, simplemente, para representar el arte de hablar sin decir nada. Bien puede pensarse que esto se debe a que las redes sociales propician el enmascaramiento, el disfraz o el camuflaje de la verdadera identidad.

Entonces retomamos otros interrogantes. ¿Se expresa la opinión, en el sentido de libertad de expresión franca y útil, o simplemente todo se integra, o consume, como hiperinformación? ¿Se toma en consideración en el momento presente que aquel que aspire a gobernar a otros aprenda primero a gobernarse a sí mismo? En definitiva, ¿aplicaría en alguno de estos casos el «decir veraz»?

A MODO DE CONCLUSIÓN

«Narrativa espectacular», «comedias en prosa», despliegue de máscaras y disfraces que hábilmente Cervantes maneja como maestro en su «mesa de trucos», las *Ejemplares* ofrecen un verdadero juego *eutrapélico* y, sin embargo, hasta la fecha, como bien menciona Ricardo Ramón Jarne en el prólogo de su edición, prácticamente no contaban con reescrituras o adaptaciones escénicas o cinematográficas, salvo por las excepciones que antes mencionamos.

La crítica, sobre todo en la primera mitad del pasado siglo, consideró a las *Ejemplares* unas novelitas que tal vez no se hubieran leído si su autor no fuera el mismo que escribió el *Quijote*. Otro tanto sucedió con *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que presenta rasgos comunes con algunas de ellas, sobre todo con *La española inglesa*, al que rotularon como libro críptico, de lectura cansada, producto de la vejez del autor, todo lo contrario que pensaron los contemporáneos de Cervantes. Sin embargo, los tres fueron considerados, en su momento, libros de entretenimiento, aunque el autor adopte una orientación carnavalesca en el *Quijote* y *eutrapélica* en el *Persiles* y en las *Novelas ejemplares* (Redondo, 2004: 72-73).¹⁵

Con todo, la conmemoración del cuarto centenario, así de las *Ejemplares* (2013) como del *Persiles* (2017), ha renovado las aguas y la crítica especializada ha tomado otros caminos y abierto nuevos espacios a líneas de investigación que incluyen otras perspectivas de análisis y en este impulso quizá radica otro de los aspectos importantes de los centenarios. En el caso de las primeras, el hibridismo

¹⁵ Redondo, A. (2004). «El *Persiles*, “libro de entretenimiento” peregrino». Villar Lecumberri A. (coord.), *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 de setiembre de 2003. <<https://dialnet.unirioja.es/congreso/1772>>.

genérico de la colección cervantina propició interpretaciones y lecturas múltiples, y a partir de esta plasticidad el propio texto fue desvelando ese «potencial teatral» que menciona Almudena Javares Francisco, antes no percibido o atendido, que finalmente se vislumbró como válido.

Los dramaturgos que prepararon cada una de las dieciocho reescrituras de las novelas cervantinas las trasladaron en el espacio y el tiempo con «ingenio» e intuición. Ingenio para reconocer los intereses de los receptores del siglo XXI, intuición para desvelar el secreto escondido en las historias y adaptarlo al presente. En este «nuevo» secreto escondido se encuentra, tal vez, otra de las respuestas a la tan ambigua «ejemplaridad» de las *Ejemplares*.

BIBLIOGRAFÍA

- AECID (2016). *Teatros ejemplares. Las Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes a través de la mirada de dramaturgos contemporáneos* [pdf]. Javares Francisco A. (coord.). Disponible en: <<https://teatrosejemplares.es/teatros-ejemplares.pdf>> [Consultado el 23 de setiembre de 2019].
- Agencia EFE (2019). «Margarita Xirgu volverá a ser protagonista a los 50 años de su muerte». *La Vanguardia* [en línea]. Disponible en: <<https://www.lavanguardia.com/vida/20190524/462433740695/margarida-xirgu-volvera-a-ser-protagonista-a-los-50-anos-de-su-muerte.html>> [Consultado el 24 de setiembre de 2019].
- Blasco, J. (2014). «*El licenciado Vidriera*: la inestabilidad onomástica y la polémica del “auxiliis”». *Cincinnati Romance Review* [revista-e] n.º 37, spring 2014: 6-23. Disponible en University of Cincinnati: <<http://www.cromrev.com/volumes/vol37/002-vol-37-blasco.pdf>> [Consultado el 24 de setiembre de 2019].
- Brillembourg, H. (2013). «Semimontajes sobre adaptaciones de Cervantes. Una iniciativa para homenajear las doce novelas del Manco de Lepanto en el cuarto centenario de su publicación». *La Nación* [en línea], 22 de junio de 2013, Espectáculos (Teatro). Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/semimontajes-sobre-adaptaciones-de-cervantes-nid1594292>> [Consultado el 24 de agosto de 2019].
- Cayuela, A. (2000). «De reescritores y reescritura: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro». *Criticón* [revista-e], n.º 79: 38-46. Disponible en Centro Virtual Cervantes: <https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/079/079_039.pdf> [Consultado el 24 de setiembre de 2019].
- Cervantes, Miguel de (2012). *Don Quijote de la Mancha*. Edición, notas y anexos Francisco Rico. Madrid: Santillana.
- *Novelas ejemplares* (1992). Edición y notas Juan B. Avalle Arce (3 vols.). Madrid: Castalia.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional* (1992). Edición y notas Juan B. Avalle Arce. Madrid: Castalia.
- Enguix Barber R. (2015). «Metateatralidad y renovación dramática cervantina. Estudio de los elementos metadramáticos de *Pedro de Urdemalas*, *El rufián dichoso* y *El retablo de las maravillas*». *Lemir, Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* (Universidad de Valencia) [revista-e] n.º 19: 447-474. Disponible en Parnaseo: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista19/18_Enguix_Ricardo.pdf> [Consultado el 25 de setiembre de 2019].
- Fiz Repeto, L. (2010). «El síndrome de Asperger en adultos». En Biblioteca del Sitio Oficial de la Asociación Asperger Argentina. Disponible en: <<http://asperger.org.ar/wp-content/uploads/2015/12/El-Sindrome-de-Asperger-en-Adultos.pdf>> [Consultado el 25 de setiembre de 2019].

- Foucault, M. ([1983] 2004). «I. El significado y la evolución de la palabra *parresía*». En *Discurso y verdad en la antigua Grecia* [pdf]. Traducción Fernando Fuentes Megías. Barcelona: Paidós. Disponible en: <<https://sanasideas.files.wordpress.com/2013/08/michel-foucault-discurso-y-verdad-en-la-antigua-grecia.pdf>> [Consultado el 25 de setiembre de 2019].
- ([1983-84] 2010) *El coraje de la verdad: el gobierno de sí y de los otros II*. Traducido del francés por Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- ([1986] 1998) *Historia de la locura en la época clásica I* [pdf]. Traducido del francés por Juan José Utrilla. Santafé de Bogotá: FCE. Disponible en: <<https://patriciolepe.files.wordpress.com/2007/06/foucault-michel-historia-de-la-locura.pdf>> [Consultado el 25 de setiembre de 2019].
- García Barreno, P. (2005). «La medicina en *El Quijote* y en su entorno». En Sánchez Ron, José Manuel (dir.) *La ciencia y El Quijote*. Barcelona: Crítica.
- Genette, G. ([1962] 1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido del francés por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Jódar Peinado, M. P. (2016). *Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo* [pdf]. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España (Libros de la Academia, 5). Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/metateatro-espanol-en-el-umbral-del-siglo-xxi-el-mundo-del-teatro-y-el-teatro-del-mundo-931722/>> [Consultado el 24 de setiembre de 2019].
- Nigro Goelkiewsky, H. (2016). «*La fuerza de la sangre*. Un radioteatro en el teatro para recrear a Cervantes». En *La Galena del Sur. Apuntes sobre la radio desde Uruguay*. Disponible en: <<https://lagalenadelsur.wordpress.com/2016/10/19/la-fuerza-de-la-sangre-un-radioteatro-en-el-teatro-para-recrear-a-cervantes/>> [Consultado el 24 de setiembre de 2019].
- Olid Guerrero, E. (2009). «El ritual del disfraz en las *Novelas ejemplares* de Cervantes» (tesis doctoral). University of California at Davies, 448 pp. Directores: Adrienne L. Martin y Marta A. Altisent. [El enlace no está disponible en el presente, tengo copia en pdf que puedo facilitar. El libro que Olid Guerrero publicó, producto de su investigación de tesis, no lo hemos encontrado].
- Radio y Televisión Española (RTVE) (2015) Adaptación cinematográfica de *La española inglesa*. Disponible en RTVE a la carta: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-espanola-inglesa/espanola-inglesa/4926558/>> [Consultado el 24 de setiembre de 2019].
- Sáez Hidalgo, A. (1995). «Una visión renacentista de la melancolía: Alfonso de Santa Cruz». *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. 15, n.º 52 [revista-e]. Disponible en: <<http://www.revistaen.es/index.php/aen/article/view/15416>> [Consultado el 24 de setiembre de 2019].
- Sánchez, F. J. (1993). *Lectura y representación. Análisis cultural de las «Novelas ejemplares» de Cervantes*. Gaines J. (ed.). Nueva York: Lang.
- Ubersfeld, A. (1993). *Semiótica teatral*. Traducido del francés por Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra.
- Yáñez, R. (1968). «El teatro actual». *Capítulo Oriental*, 31, pp. 481-496. Disponible en Anáforas (FIC): <<http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4512>> [Consultado el 24 de setiembre de 2019].