

# LA HETEROGENEIDAD DE FORMATOS Y NARRACIONES DE *DON QUIJOTE* EN EL CINE Y LOS CÓMICS. INTERTEXTUALIDAD Y POSIBILIDADES DIDÁCTICAS

JOSÉ ANTONIO MÉRIDA

Universidad de Zaragoza  
jamerida@unizar.es

## 1. INTRODUCCIÓN

**A**día de hoy a nadie se le escapa que, desde su nacimiento, el cine ha mantenido un estrecho vínculo con la literatura, tal y como atestiguan los estudios sobre su relación y sus recíprocas influencias desde distintos campos como la semiótica y la semiología, la teoría literaria y los estudios visuales y culturales. En este contexto, las obras fundamentales del canon cultural han supuesto una fuente inagotable de transposiciones. A su vez, *Don Quijote de la Mancha* ha inspirado múltiples y diversas versiones cinematográficas y televisivas, así como cómics, libros ilustrados y juegos interactivos dentro y fuera de España. Una amplia bibliografía ha estudiado la permanencia, omisión o transformación de sus distintos aspectos, desde la historia hasta la metaficción, los juegos de miradas, su alegoría simbólica e idealista o la relación entre la locura y la cordura en una sociedad alienada en perpetua crisis de valores. Sin embargo, las transposiciones vinculadas al mundo infantil y juvenil suelen pasar más desapercibidas por los especialistas. Bajo esta realidad, el artículo ofrece una perspectiva de las transposiciones existentes al respecto, extrapolarlo el concepto de taxonomía de la reescritura aplicada a los trasvases entre distintos formatos, incluyendo el cómic, con el propósito de abordar las diferencias y permanencias de la historia, su narrativa, su concepción estética y sus posibilidades didácticas desde una interpretación crítica<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Por cuestiones de espacio, en este artículo no se incluyen los libros adaptados, si bien, esperamos poder tratarlos en futuras ocasiones.

Conscientes del creciente auge de la intertextualidad en los estudios literarios y la lingüística textual, ofrecemos pues una sucinta panorámica de *Don Quijote* en el mundo infantil y juvenil para, mediante un modelo más descriptivo que restrictivo, atender al diálogo textual y pedagógico del hipertexto en relación con su hipotexto, para atender al diálogo textual y pedagógico del hipertexto, en relación con su hipotexto<sup>2</sup>. Una propuesta que, en suma, permite acercarse al qué, esto es, a las transposiciones más susceptibles de llevarse al aula, más que al cómo hacerlo, cuestión que esperamos abordar en futuras publicaciones.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Según apunta Serafini, todo texto que requiere la interacción de al menos dos códigos diferentes, como suponen las imágenes y la palabra escrita, configura un texto multimodal (2011: 342). Este marco teórico incluiría los filmes en sus posibles formatos, pero también los videojuegos, los libros ilustrados y los cómics. Todos ellos, ya sean interactivos o no, mantienen una convivencia de palabra e imagen que necesita de un lector/espectador que vivifique las nuevas formas de expresión. Más allá de la perspectiva sociocultural en la que se sitúan estos textos y su capacidad interpretativa conforme a la creación de sentido, los aspectos perceptivos y estructurales de estos textos implican desafíos extraordinarios a los modelos de transposición o traducción. En este panorama, la intersubjetividad se mueve en el campo de la transtextualidad, conforme a la propuesta de Gerard Genette, a modo de «noción general de texto en segundo grado derivado de otro texto preexistente [...] del orden descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) “habla” de un texto (*Edipo Rey*)» (1989: 14). De esta forma, abarcaría todos los modos con que un texto incluye, remite o refiere, a otro u otros textos de manera total o parcial. Apreciaremos juegos no restrictivos de intertextualidad, según se establezca una relación o mera evocación contextual de referencias al hipotexto.

Convendría empezar por una diferenciación entre las obras en las que se espera que «el lector modelo» esté familiarizado o consustanciado con los fenómenos culturales de don Quijote y, en especial, con la obra originaria y las que se presentan como propuesta didáctica al vincularse a lectores poco versados en el fenómeno cervantino. Al contrario que en el primer modelo, en este último, la complicidad del lector con el hipotexto desaparecería en parte y, por lo ge-

<sup>2</sup> Los primeros atisbos del concepto de intertextualidad responden a Bajtín, aunque sería la búlgara Kristeva la que pondría en circulación por primera vez el término, tras reinterpretar los escritos del primero y concluir que «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (2001: 190).

neral, implicaría una transformación del lenguaje para hacerlo más accesible a las edades del posible público-lector infantil. Esto no quita que, según su edad e idiosincrasia cultural, no solamente pudiera compartir un mismo código, sino, tal y como señala Lotman (2000), un acercamiento, en mayor o menor medida, a un tipo especial de «memoria común» con referencia al Quijote. Dicho de otra forma, en la actualidad, la percepción de *Don Quijote de la Mancha* y de su personaje principal, como mito universal que es, se vincularía a un sistema semiótico complejo y dinámico que depende de los conocimientos que el lector tenga sobre el hipotexto, pero también de su bagaje cultural o sinergias con otros textos. En consecuencia, el lector, condensará y generará información desde el conjunto de memorias heterogéneas que perduran en torno al texto cervantino, como elemento sustantivo de la cultura en su capacidad de reelaboración y recreación. Esta facultad responde a la capacidad de la cultura por transformar la entropía que la circunda en información y, por tanto, en crear dentro de sí misma textos radicalmente nuevos (Lotman, 2000). En consecuencia, en numerosas ocasiones *Don Quijote* pasaría a ser reelaborado a partir de un imaginario colectivo más que desde la lectura del hipotexto.

Por su parte, la diversidad de modelos y formatos no solo se relaciona con la impronta cultural de *Don Quijote*, sino que responde a los distintos juegos de intencionalidad de los autores de los nuevos hipertextos. Este hecho nos obliga a bajar una bibliografía amplia en cada una de las áreas trabajadas para precisar una perspectiva taxonómica y metodológica. En este sentido, los estudios centrados en el cine y la literatura han optado por el término de adaptación como modelo en el que el formato de origen —literatura— «quepa» en el otro formato —cine— o «que uno se ablande para “poder entrar” en el otro, que adopte la forma del otro» (Wolf, 2001: 15). Al ser llevada al cine, la obra literaria se «adapta» a un nuevo formato, por lo que pierde sus rasgos característicos, su especificidad y «deviene» un nuevo texto. Por su parte, Sánchez Noriega (2000) usa la noción de «transposición» en vez de adaptación, diferenciada de la «ilustración» o la «interpretación», en referencia a la idea de «traslado» a otro registro o sistema. Así, aunque el concepto de transposición suele hacer referencia al traspaso del contenido literario al cine, como la operación por la que una obra o un género cambia de soporte o de sistema de signos, abarcaría toda transformación de un texto en otro por cambio de dispositivo. Al margen de ser una definición demasiado sencilla en relación a la complejidad del fenómeno al que alude, extrapolar el concepto nos permitirá usarlo como fenómeno de intertextualidad y reformulación, conforme a los cambios de sentido de la materia semántica, ya sea por las nuevas organizaciones semióticas y las producciones de sentido, los géneros, el estilo y las circunstancias interpretativas o narrativas establecidas, como por el cambio de significante en el texto, en su dimensión material y semiótica.

Esta misma apreciación valdría para los libros ilustrados en los que las imágenes tan solo ilustran momentos puntuales de dicha historia. Así, a pesar de que en este artículo no se aborde por cuestión de espacio, se percibe la posibilidad de una taxonomía globalizadora que también atienda a las transformaciones que no impliquen un cambio de soporte y/o de sistema de signos del hipotexto. Por consiguiente, los libros vinculados a un lector infantil o juvenil responderían al concepto de adaptación, en el caso de ser concebidos con un propósito de fidelidad, como ocurre en la edición de la RAE de *Don Quijote de la Mancha* (adaptada por Arturo Pérez-Reverte [2014]) o de versión, si la intención es generar numerosos cambios o incluso usar a don Quijote como pretexto, como en *Kika Superbruja y [Don] don Quijote de la Mancha* (Knister, 2004). Vinculado a este último caso, en el artículo se contemplará la architextualidad para referirnos a toda inclusión de un fragmento de un texto en otro por cita o alusión, con el fin de poder obtener una mayor perspectiva intertextual y perceptiva de la obra cervantina.

### 3. TRANSPOSICIONES AL CINE Y A LA TELEVISIÓN DESDE LA ANIMACIÓN

Son numerosos los especialistas que, como Gubern (2005), Heredero (2005), Herranz (2005), Payán (2005), Paz Gago (2006) o Wolf (2001), por citar solo unos pocos, han estudiado las múltiples y variadas transposiciones filmicas que, desde la aparición del cine, *Don Quijote de la Mancha* ha inspirado dentro y fuera de España. Menos estudiado ha sido el mundo de los dibujos animados y la animación, con la salvedad de Bonilla Cerezo (2015) y Malpartida Tirado (2018). Un tipo de filmes que, por sus características, se suele vincular al universo infantil y juvenil, si bien, se suele obviar con excesiva facilidad la gran cantidad de filmes de animación realizados para ser consumidos también por un público adulto, por no mencionar el hecho de que algunos sean explícitamente dirigidos a ellos. Así ocurre, por ejemplo, con el cortometraje alemán *El Pichote de la Mancha* («El fornicador», 1971), una burda caricatura de los personajes en una ambientación y unas situaciones grotescas. En oposición a esta zafia propuesta se situaría *Os-vobozhdenny Don Kikhot* de Kurchevskiy («Don Quijote liberado», 1987), un cortometraje (19') basado en la obra de teatro homónima del dramaturgo Lunacharski (1922). De evidentes tintes ideológicos, la propuesta se basa en la liberación de los galeotes por don Quijote (I, 22). Como en la obra de teatro, unos soldados del duque llevan a tres presos, trasuntos de Ginés de Pasamonte, que son liberados por don Quijote, por lo que este es apresado y, junto a Sancho, llevado al palacio del duque. Allí serán encerrados en las mazmorras del castillo para, más tarde, acabar siendo rescatados por los antiguos presos liberados, transformados ahora en los revolucionarios que toman el castillo. Tanto el filme como la obra

de teatro mantienen la idea de comprender la violencia revolucionaria, esto es, si el fin justifica los medios, configuran una interpretación libre por extensión. Por su parte, la coherencia estilística se logra mediante un estilo visual genuino que, sin abandonar la estética y el espíritu creativo de la animación soviética, conserva ecos de El Greco, Goya o Velázquez (Martínez Illán, 2010: 7). Asimismo, el uso de la voz en *off* permite que el espectador se recree más en las imágenes mostradas bajo la técnica de la *stop-motion*, lo que incrementa sus posibles usos didácticos en secundaria.

Al margen de estos filmes destinados a un público adulto, cabría esperar que las transposiciones animadas mantuvieran un alto contenido educativo tanto por su temática como por el modelo animado. Sin embargo, *Donkey Xote* (Bonilla Cerezo, 2015), más que acercarse al original, lo desmantela, generando un nuevo texto pobre, escudado en el nombre más que en el trasunto de los protagonistas. La película de animación 3D supone una muy libre adaptación de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, con un guion de Ángel E. Pariente, que intenta parodiar la obra otorgando protagonismo al burro de Sancho, Rucio, lo que ya evidencia hasta qué punto se trastoca la historia del hipotexto<sup>3</sup>. De esta forma, mantiene un final opuesto a la obra, con un don Quijote que termina junto a un trasunto antagonico de Dulcinea, bajo modelos arquetípicos de héroe y su villano —aquí como Siniestro— y otros personajes que poco o nada tienen que ver con el original. Se trata, en suma, de una narración infantilizada que, al igual que su videojuego homónimo, ofrece escaso aporte al diálogo entre lo didáctico y lo textual.

Una perspectiva paralela supone *Las aventuras de don Quijote* (Antonio Zurera, 2010), esta vez protagonizada por un pequeño ratón que vive con su familia en la casa de Cervantes mientras escribe *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Por la noche, Papá ratón lee a sus hijos los capítulos que escribe, transformando la historia cervantina en una fábula de un gato y un ratón, que dista mucho de la caracterización original y ocasiona inclusiones de pretensiones metaliterarias sorprendentes, como supone la aparición de Pinocho, probablemente con el fin de promover la animación lectora del público infantil.

Ambas películas generan una suerte de interpretación libre en la que la obra cervantina subyace como mero motivo, con evidentes divergencias estilísticas por

<sup>3</sup> Como se sabe, rucio es el color del asno de Sancho Panza, en la obra de Miguel de Cervantes, si bien este nunca lo nombra y solamente hace referencia a su burro, por el color de su pelo, como «el rucio». Existe, además, una vinculación que genera con el burro de *Shrek* (Andrew Adamson y Vicky Jenson, 2001), en cierta forma es un Sancho reducido a una faceta humorística, cuando, en un momento dado, Rucio comenta: «El único burro que yo conozco trabaja en una película con un ojo verde».

reducción y un guion que, en su incorporación de personajes y motivos acaba por provocar una historia plana repleta de arquetipos<sup>4</sup>.

Caso bien distinto sería la serie *Don Quijote de la Mancha*, emitida por primera vez en TVE, en 1979, y que, en su primera emisión y en sus reposiciones, obtuvo gran éxito por parte del público y de la crítica, llegando a transmitirse en distintos países de América, Asia y Europa. En sus 39 capítulos (30' aproximadamente), los realizadores, Cruz Delgado y José Romagosa generan una adaptación por ilustración que resume los hechos claves del libro con gran coherencia estilística apreciable en su narrativa (discurso e historia), diseño, doblaje y una lengua reactualizada, fácil de entender por el público infantil, pero fiel al texto cervantino<sup>5</sup>.

Por último, *Zukkoke Knight* («Don de La Mancha» o «Don Quijote y los cuentos de La Mancha en Latinoamérica», 1980) es una serie de animación japonesa de Ashi Productions, de 23 episodios (30'), dirigidos por Kunihiko Yuyama, que en su momento gozó de buena acogida en Latinoamérica. En origen, la historia se acerca a su hipotexto, con un hidalgo que, medio enloquecido por la lectura de libros de caballería, decide lanzarse por los caminos del mundo para deshacer entuertos. El cambio fundamental se produce con Dulcinea, a quien el protagonista ve como una princesa a la que rescatar, pero que en realidad es la hija de un ladrón que le manda mensajes en video solicitándole ayuda económica. Para conseguir el dinero, Notre-Dame, el sirviente de Dulcinea, crea planes de robo o estafa que involucran a Don Quijote y que siempre acaban por fallar.

Al margen de cuestiones narrativas que parecen responder tanto a la arbitrariedad de los guionistas como a la construcción de un hipertexto trufado de estereotipos y lugares comunes, como por ejemplo el uso del citado nombre de Notre-Dame (Gordillo en la versión doblada) en posible referencia al castillo donde vive Dulcinea, supone una interpretación o relectura plana muy libre del hipotexto. Así, al igual que en *Las aventuras de don Quijote*, la historia se presenta a modo de fábula, con unos protagonistas zoomorficos bípedos, en este caso perros, sin alterar por ello sus monturas, en contraste con una Dulcinea humana idealizada. Además, *Zukkoke Knight* añade libremente fragmentos dispares de la cultura e

<sup>4</sup> Atendiendo a la tipología de Sánchez Noriega (2000) para fijar un corpus comparativo, se aprecia una dialéctica fidelidad/creatividad («adaptación como ilustración», «transposición» o «interpretación libre»), al tipo de relato («coherencia estilística» o «divergencia estilística»), la extensión («por reducción», equivalencia o ampliación) y la propuesta estético-cultural («infidelidad o saqueo», «modernización» o «actualización creativa»).

<sup>5</sup> No en balde, el guion de Gustavo Alcalde sería supervisado por el cervantista y miembro del Instituto Cervantes, Manuel Criado de Val y el crítico y miembro de la RAE, Guillermo Díaz Plaja (Solís, 2021) al igual que ocurriría con los 52 cómics homónimos basados en la serie (1979), que recogían una completa selección de fotogramas.

historia occidental, capaz de provocar que don Quijote se enfrente a Napoleón o a Drácula, probablemente por sus influencias de manga, como género que se presta al «pastiche posmoderno» (Chan, 2017: 219). A pesar de ello, quizá el primer episodio mantiene alguna posibilidad didáctica, en los últimos años de primaria, por mantener mayor coherencia narrativa y vincularse un poco más a la historia del hipotexto original.

#### 4. TRANSPOSICIONES AL CÓMIC

En las últimas décadas, los cómics considerados novelas gráficas han adquirido mayor prestigio ante su relevancia cultural. Este creciente reconocimiento se vincula, en parte, a las elecciones temáticas y narrativas, y a la coherencia entre imagen y texto escrito. Como se advierte de la definición del cómic ofrecida por McCloud como «ilustraciones y otro tipo de imágenes yuxtapuestas en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector» (2007: 9), se puede decir que la citada conexión entre texto e imagen, así como entre las imágenes en sí, han ido complejizándose en los últimos años, como muestran *Maus* (Spiegelman, 1980-1991), *Penauts* (Schulz, 1950-2000) o *V for Vendetta* (Moore y Lloyd, 1982 y 1988-1989) por mencionar solo unas pocas de las novelas ilustradas clásicas. Sin ánimo de extendernos en matizaciones de nomenclaturas y utilizando los trabajos de Gasca y Rubern (1994) para valorar este tipo de transposiciones, el docente debería atender a las tres convenciones semióticas del cómic:

1. El lenguaje iconográfico, que engloba encuadres, gestos y símbolos cinéticos, así como el movimiento, la rotulación, el diseño y el trazado y la configuración de los personajes.
2. La expresión lingüística o textual.
3. Las técnicas narrativas utilizadas, desde el montaje de viñetas y las acciones paralelas hasta los posibles zoom o planos.

«El catálogo de Don Quijote en los tebeos» nos permite acercarnos a las primeras transposiciones, con *Historia del nuevo D. Quijote* de Antonio Bosch (Barcelona: c. 1870) como sátira política ramificada de la aleluya característica del tiempo que recorrió el siglo desde Isabel II hasta la Restauración y *Don Quichotte* de Pellerin (Kansas City: Humorous Publishing, 1888). Dos modelos bien diferenciados, uno de transposición y otro de interpretación que, de alguna manera, advierten de la heterogeneidad existente en los cómics por el tratamiento otorgado desde la forma y el tema. Así lo evidenciarían propuestas tan dispares como

*La nouvelle aventure de Don Quichotte* (Assin, 1950-1960) a modo de folleto que usa el cómic para ilustrar las características de la aspirina Bayer o las de la factoría Disney, entre las que destaca la protagonizada por Donald junto a Goofy como Sancho Panza en *Paperino Don Chisciotte* (Topollino, 1956: n.º 137-139) con dibujos de Lorenzo De Vita y un texto y trama de Guido Martina que impone transformaciones narrativas de tono muy edulcorado en clara vinculación a un lector infantil<sup>6</sup>.

Por su parte, Antonio Martín traza un recorrido crítico de las transposiciones españolas llevadas a cabo hasta el 2004, y acusa de la «trivialización» de los personajes y de la obra, muchas veces por no responder a proyectos personales, sino a encargos de editoriales «con la pretensión de lograr respetabilidad ante los educadores y los padres de familia» (2004: 49).

Para Martín, esto implica que la narración se amolda a la técnica personal y no al servicio de la obra, algo que, sin dejar de ser cierto, también se podría entrever en la propuesta de uno de los padres del cómic moderno. Nos referimos a la de Will Eisner *The Last Knight: In introduction to Don Quixote* (2000), una libre adaptación condensada en 32 páginas ya que, como indica su título, pretende ser una introducción a la historia atemporal de Cervantes. A pesar de su éxito y de haber sido editado y traducido a distintos países, su tono edulcorado y sus importantes variaciones respecto a la historia y el discurso original pueden alejar a lectores más contumaces del hipotexto, como se entrevé de las primeras líneas del cómic: «Siempre estás soñando, Sancho. Sueño en una época en la que yo era joven... ¡¡Hace muchos años!! Una época en la que tuve el honor de conocer a un caballero. En mi pueblo de la Mancha vivía Alonso Quijano que se pasaba el día entero leyendo libros de caballerías». Más allá de las posibles contradicciones o las inconveniencias de adecuación en la traducción, los cambios metaliterarios producen un nuevo narrador ficticio, Sancho, y un nuevo narratario, su compañero de vino. Esta sencillez narrativa de *El Quijote* de Eisner se vincularía a un intento

<sup>6</sup> La historia sería reeditada como *Paperino Don Chisciotte de Mondadori* (1971) portada y contraportada de Giovan Battista Carpi y contó con diversas traducciones —alemana (1979), finlandesa (1973), francesas (1973, 1977, 1979 y 2001) y holandesa (1988)— si bien, destaca el hecho de que, como ocurre con otras versiones de Disney, hasta el momento no haya ninguna en español. Por último, aunque por motivos de espacio no podemos adentrarnos en los usos y transposiciones de Disney, cabe mencionar la propuesta alemana *Goofy als Don Quichotte* (Fallberg, diseño e historia; Adolfo de Urtiaga, dibujos; Torreiro, color; Jippes, portada, 1987), que en sus traducciones incluye transformaciones importantes en los nombres tanto en su versión francesa (*L'Histoire selon Dingo Aujourd'hui: Dingo Quichotte*, 1991) como italiana (*Don Pippo Chisciotte*, 2000). La intertextualidad propuesta transforma a Don Quijote en Goofy y a Sancho Panza en Mickey Mouse, con una relación análoga a *Don Quixote* (Vitaliano, texto; Sciarrone, dibujos, 2019) la transposición más reciente y, probablemente, la más acertada de Disney, que esperamos poder abordar en un futuro artículo.



por llegar a un lector joven que no tendría por qué estar versado en la cultura cervantina. Así, la evocación de Sancho promueve una reducción y transformación de miradas capaz de llevar a Cervantes al dormitorio del caballero ya moribundo o hacer de «Dulcinea de Tabasco» una corpulenta bruja que trata de vender un poco de cerdo «al Don». El resultado es una propuesta original teñida por un colorido humorístico acorde a la tradición de los libros infantiles y juveniles. Quizá por ello, más allá de la visión personal que siempre transfiere a sus obras, Eisner acentúa la figura romantizada y soñadora del Quijote, lo que no imposibilita que también pueda ser leída por un público más adulto.

En cualquier caso, su versión en español (2005) no fue casual, ya que coincidía con el cuarto centenario de *El Quijote*, año en el proliferaron diversas transposiciones de considerable éxito por parte del público en general y de la crítica en particular. Un ejemplo lo constituye el trasunto muy vago que realizaba Ibáñez con su genuino *Mortadelo de la Mancha* (2005) o el que dirige Cuadrado, *Lanza en astillero*, subtulado *El caballero Don Quijote y otras sus tristes figuras* (2005). Este último, tal y como anuncia la incongruencia gramatical del subtítulo, es un álbum antológico de cómic de autor y vanguardia. El libro presenta adaptaciones de diferentes pasajes de la obra cervantina por veinticuatro historietistas, cuyos originales fueron objeto posteriormente de diversas exposiciones en el territorio español y latinoamericano.

Digna de atención especial es *Don Quijote* (publicada inicialmente desde octubre del 2011 hasta mayo de 2012 en el periódico alemán *Frankfurter Allgemeine Zeitung* y, posteriormente, en formato de novela gráfica en 2012 por la editorial Carlsen) de Flix (Felix Görmann) y su versión actualizada y ampliada en español (*Don Quijote: las memorables aventuras del intrépido caballero de la triste figura*, 2014), una genuina transposición a una Alemania o España del siglo XXI y, por tanto, una interpretación libre de la obra cervantina. Más allá de que pueda parecer exagerado calificarla de «manifiesto por el “novenio arte”» (Krezo y Kusche, 2021: 43), la transferencia narrativa es protagonizada por Alonso Quijano, un anciano demente que lucha contra la construcción de un parque eólico en el pueblo ficticio de Tobosow, pronunciado Toboso. Acompañado por su nieto Robin, un furibundo seguidor de Batman que hace las veces de un Sancho infantil, emprende un viaje en su bicicleta Rocinante para luchar contra los molinos eólicos. Así, el discurso ideológico se alza entre la comedia y el drama, con unos dibujos en blanco y negro, de estilo suelto y personal, que recuerdan al trazado de Emmanuel Larcenet en *Los combates cotidianos* (2003) y permiten armonizar el equilibrio entre lo clásico y moderno, mediante un cuidado por las texturas, contornos y efectos de difuminado. La versión española lo inscribe en su contexto y legado cultural a través de los cambios al paisaje peninsular. Además, la traducción de Pérez Pablos en su función de «mediadora cultural» (Witte, 1992), aporta

una transferencia lingüística y contextual certera. El resultado final es el de un hipertexto de gran coherencia, fiel a las estrategias literarias y al carácter lúdico del original, con una reactualización de la mirada crítica del éxodo rural o el trato que se da a la demencia, dos problemas contemporáneos que tienden a obviarse con excesiva facilidad.

De igual modo, destaca *La sombra de don Quijote* de Fuentes y Clarey (2014), con un prólogo de Robirosa que hace las funciones de paratexto. La novela ilustrada narra el viaje onírico de un trasunto de don Quijote a nuestros tiempos, para plasmar una crítica sobre las contradicciones de la sociedad actual. Mediante una estética gótica, más propia del género fantástico, y un estilo que podríamos definir de tecnológico o autómatas, con tintes oscuros y apagados, se refuerza la idea de un don Quijote frente a un mundo oprimido y opresor. Enfrentado a unos gigantes reales más que imaginarios, disipados por el paisaje y el paisanaje, la propuesta de este Quijote se configura como una oda a la lucha por los ideales, aunque el fracaso se divise en el horizonte. Una interpretación libre que ofrece un viaje iniciático con gran coherencia estilística en su actualización y que invita a una lectura intimista, propicia para jóvenes (secundaria) y adultos.

Se deja para el final la transposición que creemos más completa, tal y como advierte su título *The complete Don Quixote* (2017) y se percibe en su número de páginas. Entre sus posibilidades pedagógicas y literarias destacan los añadidos o explicaciones paratextuales incluidas por su autor, Davis, al inicio y al final de la obra, los cuales permiten un juego de rescritura autoconsciente en relación a su hipotexto. De igual manera, se aprecia un cuidado a la metaficción y, en especial, en el análisis de los relatos que se generan en torno a la historia de don Quijote y Sancho. En consecuencia, se incluyen las historias inseridas en el hipertexto, desde la narración oral —la historia de Grisóstomo y Marcela (*Quijote*, I: 12-13)— hasta la novela —«El curioso impertinente» (*Quijote*, I: 33)—, con el fin de reflejar la perspectiva totalizadora del original. Estos fragmentos mantienen un grafismo diferenciador del usado en el relato principal y suelen aparecer antepuestos a interludios cómicos. Su heterogeneidad en la forma puede subrayar la subjetividad del narrador ficticio, como ocurre en el episodio acaecido en la cueva de Montesinos, con trazados que tienden a la abstracción, permite subrayar la subjetividad de don Quijote, a la par que acentúa el tono cómico o dramático buscado y confiere un mayor dinamismo a la obra. Su diseño posibilita por igual la caricatura de las novelas de caballería y la crítica de la sociedad, sin dejar de atender a la evolución psicológica y física de los personajes. Por último, cabe destacar la labor del traductor, José C. Vales a la hora de armonizar la lengua de tono arcaizante que contrasta, sin chocar, con la modernidad de las imágenes. En conclusión, es una propuesta que refleja la crudeza, la ironía y la comicidad del relato original, embellecida por la mezcla de seriedad y caricatura de los dibujos,

que puede resultar adecuada y recomendable para los primeros acercamientos a la obra de Cervantes.

Cabría, por último, hablar de los cómics publicados en otros idiomas que no han sido traducidos al español, no tratados aquí ante la limitación de espacio, como *Don Quijote* (2007, Bank Street graphic novels, originalmente publicado en *Boy's life magazine*, 1990-1993), una propuesta de Seymour Reit, con ilustraciones por Ernie Colón, de gran capacidad de condensación, que recoge en 17 páginas las principales peripecias, con una textura cromática intensa y que, al margen de los posibles lectores, pueden despertar también cierto interés en clases de idiomas. También debería mencionarse el manga *El Caballero de la Cara Triste y el Amor* (2015), con unos dibujos de Yukito y guion de Yushi Kawata, una representación heterodoxa que más que evocar, genera un sinsentido contrapuesto al original, bajo la estela de las narrativas más planas de superhéroes con un Quijote joven y atractivo, transformado en un gran espadachín. El que sí tiene su versión española es *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha, el manga* (2009, 2016 en España), posiblemente responde a intereses de la editorial, como evidencia el hecho de no tener un autor. El hipertexto, a pesar de sus 219 páginas, adapta muy pocas escenas, limitándose al planteamiento, el capítulo de los molinos y el desenlace del primer libro, con una narrativa estéril que, además, adolece del habitual ritmo de los mangas.

##### 5. ARCHITEXTOS O PATRONES TEXTUALES

Finalmente, cabe hacer mención de la cantidad de obras cuyo referente no es la obra de Cervantes en sí, sino más bien el mito reconstruido bajo un modelo rígido y estereotipado que más que responder al original lo hace en torno a su paradigma narrativo recreado e incorporado en el imaginario colectivo. Ya hemos señalado la exitosa *Mortadelo de la Mancha*, probablemente la representación más conocida de Don Quijote en series y ámbitos alejados de la novela original y que, en cierta forma, seguía la estela humorística de Cubero (*Don Quijote de la Mancha*, 1979, y *Don Quijote de La Mancha en noche de fantasmas*, 1981), pero con un tono mucho más independiente<sup>7</sup>. Otras aparecen recogidas por el Catálogo del Centro de Estudios de Castilla y La Mancha en géneros y temas tan variados como el bélico<sup>8</sup> (*Hazañas bélicas «Don Quijote en Corea»*, 1958), el oeste (*Don Quichotte*

<sup>7</sup> Mención aparte supondría *Don Gilote* (1992), un *rara avis* en su mezcolanza de Jesús Gil y el personaje cervantino.

<sup>8</sup> *Don Quijote en Corea* está protagonizada por Johnny Comando, un hijo de inmigrantes españoles y lector apasionado por el Quijote, que vencerá a los norcoreanos inspirándose en «La aventura de Clavileño» (II, 40 y 41).

*du far-west* de Frank Donatelli, 1979). Otras apariciones se darían en los cómics de *Star Wars* (1978)<sup>9</sup> o en *Asterix y Obelix en Hispania* (1969, 1977 en España, de Goscinny y Albert Uderzo) y en cómics no mencionados en el catálogo como *La Liga de los Hombres Extraordinarios*, la serie ideada por Alan Moore y Kevin O'Neill, que en su *Dossier Negro* (2007), incluye a don Quijote en la cueva de Montesinos en La Mancha y se hace mención a la «ínsula» de Barataria o en *Deadpool (Killustrated I-4, 2013)* en el que el protagonista mata a don Quixote.

Por su parte, en la televisión, Cervantes y su obra son mencionados en *Los Simpson* (1992, temporada IV, episodio 8), en coherencia con sus guiones, muy dados a remitir a otros textos cinematográficos, pictóricos o literarios.

Así, si las narraciones combinan, se apropian y reinterpretan personajes, motivos, tropos y referencias narrativas pretéritas, en el caso de *Don Quijote*, como elemento simbólico y mito universal, su evocación se amplía a través de distintos formatos, motivos y temas, desde diferentes nacionalidades y culturas, en ese flujo narrativo circular en constante movimiento que es la literatura.

## 6. CONCLUSIONES

Conforme hemos visto, *Don Quijote de la Mancha* y sus protagonistas son fuente constante de inspiración. Mediante un proceso de reducción y condensación, las transposiciones propuestas del Quijote suelen determinar una transformación cuantitativa del texto de partida, pero también cualitativa, con la finalidad de facilitar su lectura. En el caso de que el lector/espectador potencial sea infantil o juvenil, se establecerá una dialéctica textual-pedagógica que intentará adecuar la lengua y el lenguaje de Cervantes, con mayor o menor acierto, para actualizarlo y dotarlo de mayor accesibilidad. En este marco, a pesar de las coincidencias iniciales, cada hipertexto actúa de manera independiente, en función de su forma, lenguaje, género, estética y finalidad, según se pretenda generar una transformación por reducción o por libre adaptación. A nivel didáctico, la selección de la obra no responderá tanto a la analogía o relectura con la original, sino al resultado final del hipertexto. Por ello, el mediador o docente debería usar un modelo descriptivo, más que restrictivo, que atienda al difícil equilibrio entre lo pedagógico y lo textual, con el fin de atender al sistema ficcional referente y el representado en sí, esto es, a la narración, narradores y narratarios, la dialogía (pluralidad de voces y de discursos), el mecanismo referencial, la estructuración o configuración de la intriga y la cronotopía, según el tiempo y espacio ficcional. Una aproximación

<sup>9</sup> Korrin, un bibliotecario sensible a la fuerza que pasaría mucho tiempo leyendo historias de los Jedi y cuando el alzamiento del Nuevo Orden provocaría que su departamento se cerrara, adoptaría la identidad de Don-Wan Kihotay (en español Kihote), el último de los Caballeros Jedi.

que debería incluir lo paratextual (títulos, epígrafes internos, editoriales y posibles prólogos) ya que, desde un primer momento, puede acercarnos a la intencionalidad del hipertexto y mostrar las obras que utilizan una idea vaga del original mediante el título o el nombre de los protagonistas, para obtener una mayor repercusión en el mercado editorial.

Asimismo, esta realidad no deja de ejemplificar la concepción de la intertextualidad como característica inherente de la literatura en su condición universal y globalizadora. La intertextualidad de *Don Quijote* actúa como movimiento circular constante y, al igual que hicieron Orson Welles y Terry Gilliam, se tiende a intentar reinventar al Ingenioso Hidalgo desde la modernidad. Esta perspectiva puede tener mayor o menor coherencia con el hipotexto conforme se advierta el anacronismo quijotesco, al llevar a don Quijote a la actualidad no solo mediante la referida adecuación del lenguaje y la lengua, sino en la narración, al poner en convivencia trasuntos quijotescos en el mundo contemporáneo. Un contraste de tiempos que enfatiza el modelo crítico de la sociedad planteado en el hipotexto y que en sí supone «toda una transposición intersemiótica».

El estudio de las relaciones entre la obra del Quijote y sus transposiciones requiere de un análisis que nos compele a una lectura del Quijote, no ya desde un ejercicio hermenéutico del hipotexto, sino también desde las recodificaciones producidas con sus distintas narraciones y expresiones estéticas. En este sentido, la architextualidad cervantina permite al estudioso y al docente apreciar hasta qué punto el alumnado y posible lector del Quijote compartirá, en ciertas coyunturas culturales, un determinado arquetipo con el fin de analizar las posibilidades para desmontarlo o (re)construir a través de él.

En cualquier caso, *Don Quijote de la Mancha* no solo es un depósito de historias y motivos a disposición de los autores que pretendan generar una transposición libre, sino también un patrimonio literario y cultural de sus lectores/espectadores. Al fin y al cabo, serán ellos quienes, en última instancia, valorarán el resultado del hipertexto y su correcta adecuación «quijotesca» al reavivar y concluir el diálogo textual y discursivo que, con su lectura, dotará de un nuevo significado a la obra.

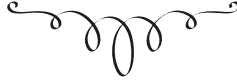
#### BIBLIOGRAFÍA

- BONILLA CEREZO, Rafael (2015). «Un Quijote de cine para niños grandes: Donkey Xote (José Pozo, 2007)». *Anales Cervantinos*, XLVII, pp. 47-132.
- CHAN, Leo Tak-hung (2017). «Imitation as Translation: From Western Theories of Parody to Japanese Postmodern Pastiche». *Perspectives*, 25: 2, pp. 214-226.
- «Don Quijote en los tebeos. Catálogo cronológico». *Catálogo general del Centro de Estudios de CLM*. Universidad de Castilla-La Mancha <<https://www.uclm.es/>>

- centros-investigacion/ceclm/recursosinvestigacion/paginastematicas/tebeos/dqtb\_catalogo> [Consulta: 03/06/2022].
- GENETTE, Gerard (1989 [1982]). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.). Madrid: Editorial Taurus.
- GASCA, Luis y Román GUBERN (1994). *El discurso del cómic*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GUBERN, Román (2005). «Los rostros de don Quijote en la pantalla». *Turia*, 73-74, pp. 219-227.
- HERRANZ, Ferran (2005). *El «Quijote» y el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- KRISTEVA, Julia (2001 [1978]). *Semiótica*. José Martín Arancibia (trad.). Madrid: Espiral Ediciones.
- KREZO, Laura y Daniela KUSCHEL (2021). «Transferencias culturales en el Don Quijote de Flix. La transposición de un clásico literario al cómic, o de cómo Don Quijote se mudó a Tobosow». *Estudios de Traducción*, 11, pp. 43-54.
- LOTMAN, Iuri (2000 [1998]). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Desiderio Navarro (trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- MALPARTIDA, Rafael (2018). «El componente verbal en las adaptaciones de la literatura áurea española al cine y la televisión: una propuesta de estudio». *Edad de Oro*, 37, pp. 189-232.
- MARTÍN, Antonio (2004). «Los cómics de El Quijote en España, en el cuarto centenario». *CLLJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 177, pp. 45-55.
- MCCLOUD, Scott (2005 [1993]). *Entender el cómic: El arte invisible*. Enrique Abulí (trad.). Bilbao: Astiberri Ediciones.
- PAYÁN, Miguel Juan (ed.) (2005). *El Quijote en el cine*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- PAZ GAGO, José María (2006). «Visión realista y visión imaginaria en las transposiciones fílmicas del Quijote». En María Isabel López Martínez y Rosa Eugenia Montes Doncel (coords.), *El Quijote y América*. Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 80-98.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- SERAFINI, Frank (2011). «Expanding perspectives for comprehending visual images in multi-modal texts». *Journal of Adolescent and Adult Literacy*, 54, pp. 342-350.
- SOLÍS, Fran (2021). «José Romagosa: “Con la serie ‘Don Quijote de La Mancha’ creo que conseguimos llegar a los niños y prepararlos para su futura lectura de esta obra literaria”». *Lanza. Diario de La Mancha* (5 de junio).
- WITTE, Heidrun (1992). «El traductor como mediador cultural, Fundamentos teóricos para la enseñanza de la Lengua y Cultura en los estudios de Traducción». *El Guiniguada*, 3: 1, pp. 407-414.
- WOLF, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Recibido: 27/06/2022

Aceptado: 16/07/2022



LA HETEROGENEIDAD DE FORMATOS Y NARRACIONES DE  
*DON QUIJOTE* EN EL CINE Y LOS CÓMICS. INTERTEXTUALIDAD Y POSIBILIDADES  
 DIDÁCTICAS DESDE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

RESUMEN: El siguiente trabajo pretende abordar las transposiciones de *Don Quijote de la Mancha* llevadas a cabo en el cine, la televisión o los cómics, como medios que pueden introducir al espectador/lector más joven al mundo del Quijote. Conscientes de la ausencia de estudios transversales que aúne ambos medios, se analiza las recodificaciones efectuadas por los hipertextos del cómic y la animación en relación al diálogo establecido con su hipotexto, atendiendo a sus posibilidades didácticas.

PALABRAS CLAVE: literatura infantil y juvenil, *Don Quijote*, intertextualidad, transposición, cómic, cine.

THE HETEROGENEITY OF FORMATS AND NARRATIVES OF  
*DON QUIXOTE* IN ANIMATED FILMS AND COMICS. INTERTEXTUALITY AND DIDACTIC  
 POSSIBILITIES FOR CHILDREN'S AND YOUNG ADULTS LITERATURE

ABSTRACT: The following work approaches the transpositions of *Don Quixote de la Mancha* made in cinema, television or comics, as means to introduce the younger viewer/reader to Don Quixote. Given the lack of cross-sectional studies that include cinema and comics as literary transpositions, the purpose of this article to address the recodings carried out by hypertexts that seek to adapt the work of Cervantes, as well as its didactic possibilities in relation to the dialogue established with its hypotext.

KEYWORDS: Children's and young adults literature, *Don Quixote*, intertextuality, transposition, comic, cinema.