

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

Laura Krezo¹ y Daniela Kuschel²

Recibido: 19 de enero de 2021 / Aceptado: 20 de abril de 2021

Resumen. En 2012 el dibujante de cómics Flix se enfrenta a un doble desafío con su versión del *Don Quijote*. Por un lado propone un cambio mediático de la novela al cómic, por el otro “transfiere” los contenidos del Siglo de Oro a la Alemania del siglo XXI. En conjunto podemos hablar de una “transposición intersemiótica” de la obra cervantina. Permaneciendo fiel a las estrategias literarias y al carácter lúdico del original, Flix logra transponer tanto la crítica social como la literaria de la obra maestra, actualizándola para elaborar una crítica de los problemas contemporáneos como el tratamiento de las personas con demencia o el éxodo rural. Además, crea un manifiesto por el “novenno arte”. El último giro de esos procesos de “transferencia cultural” es la traducción del *Don Quijote* de Flix al español en 2014, lo que crea un acceso a la materia actualizada y culturalmente ampliada para un público hispanohablante y familiarizado con la obra original.

Palabras claves: Don Quijote; metacómico; transferencia cultural; transposición intersemiótica; traducción; crítica social.

[en] Culture transfers in Flix’ *Don Quijote*. The transposition of a literary classic into a comic book, or how Don Quijote moved to Tobosow

Abstract. In 2012 the comic book artist Flix faces a double challenge with his version of *Don Quijote*. On the one hand, he proposes a media change from the novel to the comic book, and on the other, he “transfers” the contents of the “Siglo de Oro” to the 21st century in Germany. In total, we can speak of an “intersemiotic transposition” of Cervantes’s work. Remaining faithful to the literary strategies and the playful character of the original, Flix manages to transpose both the social and literary criticism of the masterpiece, updating it to elaborate a critique of contemporary problems such as the treatment of people with dementia or the rural exodus. He also creates a manifesto for the “ninth art”. The latest twist in these “cultural transfer” processes is the translation of Flix’ *Don Quijote* into Spanish in 2014, which creates an updated and culturally expanded access to the material for a Spanish-speaking audience familiar with the original work.

Keywords: Don Quixote; metacomic; cultural transfer; intersemiotic transposition; translation; social criticism.

Sumario. 1. Más allá de la traducción: La transposición del Quijote y su potencial crítico atemporal y transcultural. 2. La transposición de la novela cervantina como recurso de la transferencia cultural. 2.1. El hidalgo loco de “un lugar de la Mancha” y el anciano demente de Tobosow. 2.2. El diseño del cómic y los discursos metaficcionales. 3. La traducción española de 2014. 4. Sin fin: Más de 400 años y el Quijote sigue saliendo de casa en busca de aventuras. 5. Bibliografía.

Cómo citar: Krezo, L.; Kuschel, D. (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, 43-54.

1. Más allá de la traducción: La transposición del *Quijote* y su potencial crítico atemporal y transcultural

Las adaptaciones del clásico literario *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes (1605/1614) al “novenno arte” son numerosas, por no hablar de otras representaciones gráficas y cinematográficas del Caballero de la Triste Figura (desde las ilustraciones de Gustave Doré o de Picasso hasta las producciones filmicas de Orson Welles y Terry Gilliam, entre muchas otras) o de las innumerables referencias intertextuales e intermediales a la obra cervantina. Esta pluralidad de aportaciones de artistas de todas las épocas demuestra “la naturaleza incompleta de todo mundo

¹ Universität Mannheim, Romanisches Seminar
krezolaura@gmx.de

² Universität Mannheim, Romanisches Seminar
kuschel@phil.uni-mannheim.de
<https://orcid.org/0000-0002-0580-7028>

ficcional” e ilustra la continua extensión del universo quijotesco (López López, 2018: 240), lo que lleva a la afirmación que “Don Quijote hace ya mucho tiempo [...] pasó a ser un elemento simbólico muy significativo, todo un mito universal” (Almarcha Nuñez-Herrador *et al.*, 2005: 10).

La historia del *Quijote* en los tebeos está también marcada por una pluralidad de figuraciones que se vislumbra por ejemplo en el catálogo de la exposición *Don Quijote en los tebeos* del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. Explican sus autores que a lo largo del tiempo la materia se ha adaptado a diferentes contextos culturales y nacionales como se ve en las historietas de la serie *Classics illustrated*, en la presencia del *Quijote* en el universo Disney o también en las figuraciones de la colección de *Tintín*, para mencionar solo algunos (Almarcha Nuñez-Herrador *et al.*, 2005). Como demuestran las obras más recientes (por ejemplo la versión del dibujante Rob Davis, *Don Quixote* (2013), que fue también traducida al alemán en 2015), el interés en el *Quijote* y en el desafío que plantea el cambio mediático parece no agotarse. En ese grupo de adaptaciones el grado de fidelidad con la obra original es tan variable como las estéticas mismas, pero a nuestro parecer llaman mucho el interés las varias “transplantaciones” del personaje a contextos espacio-temporales y, por ende, culturales bien alejados del Siglo de Oro³.

Dentro de esta serie cabe la versión del dibujante alemán de cómics, Felix Görmann (Flix), que estudió en la Escuela de Bellas Artes de Saarbrücken. Su trabajo de fin de grado, un cómic autobiográfico titulado *Held*, le abrió las puertas al mundo profesional como dibujante de novelas gráficas. Ha publicado varias obras, entre ellas también cómics literarios, como *Faust* (2010) o *Münchhausen. Die Wahrheit übers Lügen* (2016), que son internacionalmente reconocidos (Cáceres Wüsig, 2018: 123). En 2012, decide que ya es hora de que el *Quijote* se mude a la Alemania del siglo XXI⁴. Allí, encontramos a un anciano demente, llamado Alonso Quijano, que siente un amor especial por su lugar de origen Tobosow. No le gustan los planes de la empresa Wind AG que quiere construir un parque eólico en esta región. Alonso empieza a luchar contra los aerogeneradores resistiéndose a cualquier cambio en su entorno social. Después de haber “armado bulla” durante una de sus protestas, su hija Antonia, madre soltera que vive a cierta distancia de Tobosow, decide que su padre tiene que ingresar en una residencia de ancianos. Mientras tanto, Robin, el nieto de Alonso y aficionado a los cómics de superhéroes, se convierte en su compañero. Juntos salen en busca de aventuras hasta que la creciente demencia de Alonso pone fin a las actividades. Antonia tiene que intervenir y hacer volver a su padre a la residencia de ancianos donde muere poco después.

El particular interés de Flix en el *Quijote* y la motivación de crear una semejante transposición al cómic tiene su origen en factores personales y afectivos, pero también en el interés de hacer más accesibles a los clásicos literarios para que sus historias y temas se transmitan. La dedicatoria del cómic, “Para mi abuelo” (Flix, 2016 [2012]: 14), revela la fuente de inspiración y la motivación personal del dibujante⁵. En una entrevista con *RTVE.es* Flix explica que su abuelo solía leerle el *Quijote* de Cervantes, lo que inspiró su fascinación e identificación con el tema y los protagonistas. Esta tradición familiar puede verse como una forma de iniciación a la lectura del mito universal del *Quijote*. Para el autor, la figura de Don Quijote ya no es únicamente española, sino que se ha convertido a lo largo de su circulación en contextos internacionales en un arquetipo transcultural. Según Flix, la historia de Alonso Quijano es una historia que nunca envejece o se desactualiza “porque se trata de argumentos con ‘una gran verdad que los sustenta’” (RTVE.es). Esa “atemporalidad” de la obra cervantina se debe al “comportamiento humano en general” del protagonista (RTVE.es) que reúne en sí todas las contradicciones y peripecias de la existencia humana. Después del *Fausto*, que se ha transformado también en un símbolo significativo de la literatura y cultura alemanas tanto como en un mito universal de la razón y ciencia, es la segunda transposición de un clásico literario. El interés en saber qué sería de *Hamlet* o *Moby Dick* en el mundo de hoy en día, como afirma Flix en la entrevista, demuestra la visión del dibujante que enfoca la dialogicidad literaria y cultural: “debemos recontar la historia de nuestros antepasados con el fin de mantener fresco el lenguaje y devolverles vida” (RTVE.es).

Para analizar la relación entre la obra cervantina y la versión de Flix hay que tener en cuenta tanto el cambio mediático como cultural. Destaca la diferencia del código semiótico de las dos obras: el lenguaje específico de la historieta como “arte secuencial”, que está formado por códigos lingüísticos, icónicos y gráficos, se diferencia mucho de la escritura novelesca. Partiendo del concepto de “traducción intersemiótica”, que según el modelo de Roman Jakobson (1959) se refiere a la transferencia de un contenido de un tipo de medio semiótico a otro, hablaremos de “transposición intersemiótica” para destacar todavía más que ese proceso “pone en movimiento múltiples significaciones relacionadas a diferentes factores, como el medio en que se realiza, la interpretación del autor, la cultura en que se transpone, entre otros” (Palombo, 2016: 48). Así, la transposición de la narrativa literaria al cómic puede

³ Las actualizaciones de las obras y, por ende, las infinitas relecturas de la obra de Cervantes tanto como la extensión del mundo quijotesco son también visibles en otros medios, como las películas o las series de televisión (López López, 2018). En 2004 los autores franceses de cómics Leroux & Douay realizaron un proyecto similar a lo de Flix. En su *Don Quichotte dans la Manche* “on passe d’une part, du dix-septième siècle au vingt et unième siècle et d’autre part, de la Mancha on est transposé à la Manche” (Duée, 2014: 95). En otra ocasión, sería interesante comparar las estrategias de las dos obras, que a pesar del mismo traslado espacio-temporal, se diferencian mucho con respecto a las transferencias culturales.

⁴ No es la primera vez que un artista alemán dedica una obra al famoso hidalgo de Cervantes. Hay más bien una amplia tradición de referencias al *Quijote* dentro del campo literario-artístico alemán como demuestra Ingrid Cáceres Wüsig (2018: 121-122) en el apartado “hitos de la recepción germana del *Quijote*” en su ensayo sobre la transposición de Flix.

⁵ No obstante, los intereses económicos tienen importancia. Aunque hay un fuerte interés personal y afectivo en este caso, Flix sostiene en otra entrevista (que se realizó para el programa “Artour” de la cadena alemana MDR) que era su sueño de infancia de ganar dinero con el arte de hacer cómics (Mediacontainer: “Comiczeichner Flix über ‘Don Quijote’ und ‘Akte Y’”, *YouTube* [2.11.2012]. <https://www.youtube.com/watch?v=9ksIECCedBQ> [23.11.20]).

dar acceso al texto literario y “permite el aporte de nuevos contenidos y llevar a la luz aspectos que pueden ser no tan evidentes en el texto fuente” (Favero, 2017: 285). Además, puede “recontextualizar y actualizar el texto y leerlo bajo la luz de otra temperie cultural” (Favero, 2017: 286) lo que permite también negociar cuestiones relacionados al presente de la transposición.

El término “transposición” enfatiza también el hecho de que “el texto adaptado es el resultado de una operación no solo intersemiótica sino también transcultural en que se realiza un acto comunicativo entre diferentes culturas y semióticas” (Favero, 2017: 284). Por lo tanto, da cuenta de la “transferencia cultural” que tiene lugar. El concepto introducido por Michel Espagne y Michael Werner en la mitad de los años 1980 desafía los estudios clásicos (unidireccionales) sobre las influencias literarias y culturales. Analiza los artefactos y prácticas culturales que son transmitidos y recogidos en la cultura de llegada enfocando la dinámica inherente a los procesos de transmisión que depende de cómo los textos, discursos o prácticas culturales son seleccionados, adaptados o reinterpretados en la otra cultura (Lüsebrink, 2016: 143-144). Lo dinámico tiene en cuenta las asimetrías tanto temporales como espaciales entre la producción, distribución y recepción del original y de su versión (Lüsebrink, 2016: 145) lo que abre nuevas posibilidades de interpretación en ambos lados. Por eso, la transferencia cultural no es un proceso puramente acumulativo, sino un proceso creativo, seleccionando lo transferido a partir de las necesidades y también de los déficits de la cultura de destino⁶ (Lüsebrink, 2016: 153).

En el cómic de Flix las asimetrías temporales y locales se reproducen en la ficción misma mediante la diferencia de los cronotopos –la historia de *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* se traslada de la España de principios del siglo XVII (del Siglo de Oro) a la Alemania del siglo XXI– lo que “plantea una nueva y específica forma de producción de sentido, implicando una resignificación de la obra transpuesta” (Palombo, 2016: 48). De esa asimetría resulta la originalidad de la obra que establece un diálogo entre el autor y la obra original. Mientras que el espacio y el tiempo son diferentes, hay ciertas analogías estructurales y estéticas entre el original y su versión que generan una equivalencia en cuanto al funcionamiento de los discursos críticos. Ambas obras se caracterizan, por ejemplo, por un discurso humorístico que es divertido pero también moralizante. Hay un nivel metaficcional que cuestiona las jerarquías en el campo literario en un momento histórico dado, implicando una crítica al orden social. Además, hay una serie de equivalencias con respecto a la digresión narrativa o a la configuración de los personajes y escenarios. Según Ingrid Cáceres Wüsig, que utiliza el concepto de intertextualidad aplicándolo a tres dimensiones del cómic (el contenido, la estructura narrativa y las referencias al mundo actual), Flix “utiliza una base literaria conocida por la modernidad de su técnica narrativa para experimentar con los recursos gráficos y estéticos propios del cómic y lograr así una trasposición de los rasgos característicos de la escritura cervantina” (Cáceres Wüsig, 2018: 122). Esta transposición le permite una lectura crítica de la actualidad alemana: Permaneciendo fiel a las estrategias literarias y al carácter lúdico del original, Flix logra transponer tanto la crítica social como la literaria de la obra maestra de Cervantes, actualizándola para elaborar una crítica de los problemas contemporáneos, como el tratamiento de las personas con demencia, las madres solteras, la indigencia o el éxodo rural en el este de Alemania.

En 2014 se traduce la obra al español “retoc[ando] levemente la historia, a la que se añadieron algunas páginas⁸⁷” (Flix y Pérez Pablos, 2014: texto de presentación). Don Quijote vuelve a su patria equipado de un amplio bagaje intercultural. Hablamos esta vez de “traducción”, siguiendo el concepto de “traducción intrasemiótica” de Jakobson (1959), para señalar la clara diferencia entre la “[a]daptación **libre** de la novela de Miguel de Cervantes Saavedra” (subtítulo de la traducción, acentuación nuestra) –o la transposición intersemiótica, como decimos nosotras– y la traducción dentro de “una misma disciplina, utilizando un mismo código” (Palombo, 2016: 48) que se realiza en la versión española del cómic de Flix.

Sin embargo, cada traducción tiene que tomar sus libertades en el nivel lingüístico y también gráfico para posibilitar la recepción en la cultura de llegada, orientándose, más allá del signo concreto, en las normas, reglas y tabúes de la cultura destinataria. En torno a la transferencia cultural podemos afirmar que la versión de Flix hace accesible a un público español las reflexiones sobre la actualidad (cultural y social) alemana y puede incitar, a partir de la recepción dinámica de los discursos transferidos, nuevos procesos de reflexión sobre las temáticas y problemáticas similares dentro de la sociedad española. Considerando el cómic “otro de los canales de comunicación a través de los cuales se puede expresar una sociedad” (Brandimonte, 2012: 153), las diferentes formas de traducción y transposición parecen “el medio principal para la difusión de su cultura, de un país a otro, facilitando de tal manera el encuentro entre diferentes concepciones de la vida y dando la posibilidad de conocerlas a través de un medio especialmente atractivo” (Brandimonte, 2012: 153).

A continuación, mostraremos cómo la interrelación de esas transferencias culturales (la transposición y la traducción) da cuenta del potencial genuino y atemporal del *Quijote* para cuestionar normas, valores y órdenes culturales

⁶ Con un guiño del ojo puede suponerse que no es casualidad que el Quijote como paradigma de la representación humorística emigre a Alemania, ‘acusada’ de ser un país sin sentido de humor (cf. Santana López: 123).

⁷ En su artículo Cáceres Wüsig destaca las analogías entre el original y la versión actualizada afirmando que “el relato gráfico del cómic literario [...] sirve para desplegar los recursos estéticos del autor en una especie de reto artístico” (2018: 125). Seguimos los mismos pasos, aunque para mostrar cómo las analogías sirven de recurso o “vehículo” para las transferencias culturales que tienen lugar y que señalan el potencial crítico atemporal del *Quijote*.

⁸ A continuación utilizamos la traducción española para las citas, aunque cabe mencionar que las dos versiones tienen la misma estructura con respecto al prólogo, la numeración de las páginas, etc., lo que facilita las referencias y la comparación. Si es importante distinguir entre la versión alemana y la versión española lo señalaremos como en esta ocasión.

y sociales. Los temas y configuraciones literarios de la obra maestra cervantina pueden ser actualizados y recontextualizados una y otra vez, aportando una herramienta crítica que permite analizar y denunciar problemas sociales contemporáneos.

2. La transposición intersemiótica de la novela cervantina como recurso de la transferencia cultural

2.1. El hidalgo loco de “un lugar de la Mancha” y el anciano demente de Tobosow

El cambio espacio-temporal que tiene lugar en la obra de Flix determina todos los aspectos de la historia. Alonso Quijano, que en la novela de Cervantes se considera un caballero, se convierte en el cómic en un anciano alemán homónimo que sufre la creciente demencia y protesta, con manifestaciones y acciones de desobediencia civil, contra las innovaciones técnicas como el parque eólico y las decisiones políticas correspondientes. Esta diferencia ya es expresión de un cambio de discursos culturales sobre el concepto de “locura”, patologizada en el siglo XXI. Alonso es la encarnación del *Wutbürger* (“ciudadano irritado”) que según Dirk Kurbjuweit rompe con la tradición burguesa que sostiene que la pertenencia al centro político se debe articular en el sosiego y la guardia de compostura. Según Kurbjuweit “el *Wutbürger* grita, odia. Es biempensante, adinerado y de cierta edad. Antes respaldaba el estado, ahora se indigna de los políticos.” (Kurbjuweit, 2010, traducción nuestra). Alonso Quijano ya no tiene un caballo, sino una bicicleta desvencijada (que se llama Rosinante, con ortografía alemana). La armadura del caballero se sustituye por un casco, coderas y rodilleras, lo que no solo genera una analogía con respecto a la armadura del caballero de la Edad Media con la que sale Quijote en busca de aventuras, sino que también remite a los estereotipos sobre los alemanes de tener conciencia ecológica y una necesidad elevada de seguridad que impide que se arriesguen demasiado. Al lugar que le dio el nombre a Dulcinea, El Toboso, se quita el artículo y se añade la ‘w’ muda, característica habitual en los topónimos del este de Alemania, para crear la ciudad de “Tobosow”, que en realidad no existe. No obstante, el “Kreis [esp. distrito] Müritz” indicado en el cartel del nombre del lugar, es real⁹ (Flix, 2016 [2012]: 8). Para los lectores alemanes el lugar evoca también el ambiguo imaginario y los estereotipos sobre la antigua Alemania del Este, como el prejuicio de un atraso económico y cultural.

Mientras que el viaje espacio-temporal del *Quijote* y los correspondientes cambios fundamentales en los contenidos del original enfocan la actualización que se efectúa en la obra de Flix y la proveen de un potencial crítico para cuestionar la situación política, social y cultural de la Alemania contemporánea, la cultura de origen del *Quijote* es también evocada a menudo en la obra estableciendo una fuerte relación con la obra original y la cultura española en general. Hay citas visuales, por ejemplo del famoso boceto de Picasso que muestra a Don Quijote y Sancho Panza¹⁰ (Flix, 2016 [2012]: 132) o de la estampa de Goya “*Capricho No. 43: El sueño de la razón produce monstruos*”, que además refleja la antítesis entre razón y fantasía que estructura tanto la obra original como la versión de Flix.

La estampa de Goya, por un lado, hace hincapié en los poderes y en el fracaso de la razón. Por el otro lado, evoca el potencial creativo del sueño (o de la fantasía), su capacidad de revelar la falsa apariencia (*desengaño*), pero también su poder de enturbiar la razón (Dittberner, 1995: 262-263). No es sorprendente que Alonso Quijano, quien tiene un cuadro con el motivo de esa obra de Goya en su casa, lo saque de la pared para convertirlo en un cartel de protesta que dice: “¡NO, GRACIAS!” (Flix y Pérez Pablos, 2014: 16), y que lo lance justamente sobre la cabeza del agente de la empresa que quiere comprar las tierras de Alonso para construir un parque eólico (Flix y Pérez Pablos, 2014: 17). La escena es tan ambigua como la estampa de Goya que no convierte ni la razón en verdad ni los monstruos en amenaza absoluta. Mientras que revela el exceso del anciano en su dogmática lucha contra el progreso, también es una crítica fuerte a la apropiación y destrucción de paisajes en beneficio del capitalismo. Este juego interartístico comenta además cómo la percepción deficitaria de la realidad, que resulta de la creciente demencia de Alonso, impide que la razón “propague la luz de la verdad”, o sea, que Alonso fuera capaz de medirse en su comportamiento. El “¡NO, GRACIAS!” igualmente se refiere al rechazo de la razón, de la moderación y del comportamiento racional.

Florian Trabert señala en su análisis que, mirando de cerca la versión modificada del *Capricho No. 43*, se nota que los murciélagos, que también son parte de la estampa original, se asemejan a la silueta, o sea, al icono de Batman (Trabert, 2015: 121). Así se incorpora la obra de Goya en el lenguaje y el código del cómic, además de crear una síntesis entre las denominadas culturas alta y popular (volveremos a este aspecto en el capítulo 2.2). En la obra de Goya las criaturas nocturnas (búhos, murciélagos, lince y gato) se interpretan como símbolos de nostalgia (Dittberner, 1995: 264), un motivo que se encuentra tanto en el *Quijote* de Cervantes como en el de Flix. El personaje Alonso Quijano de Flix expresa este sentimiento no solo a través de la “Heimatspflege Tobosow e.V.” –la asociación registrada “Amor a la patria” (Flix, 2016 [2012]: 9)–, sino también en su relación con Dulcinea, su gato desaparecido,

⁹ El distrito Müritz existió independientemente hasta el 2011, ubicado al sur del estado federal de Mecklemburgo-Pomerania Occidental, cuando fue incorporado en el “Landkreis Mecklenburgische Seenplatte”.

¹⁰ “Lo único que lamento en mi vida es no haber dibujado cómics”, constató Picasso en una entrevista (Platthaus, 1998: 245). De hecho, su grabado de tres hojas *Sueño y Mentira de Franco* se acerca mucho a lo que hoy en día entendemos por un cómic. La diferencia está en que el poema burlón contra el dictador no se sitúa dentro de las viñetas sino que acompaña a los dibujos (Platthaus, 1998: 245). En este marco, la referencia de Flix a Picasso no parece ser casual, sino que valora el medio con un guiño de ojo haciendo hincapié en que el artista español de mayor renombre internacional lamenta no haberse dedicado a dibujar cómics.

cuya compañía anhela (Flix, 2016 [2012]: 61). Por un lado, el cómic expone la mirada oblicua de la vejez anhelando un “antes” en que “todo era mejor”. Pero, por el otro lado, el motivo de la nostalgia refleja el abandono que sufren los ancianos en una sociedad que los margina, y en la que, en vez de aportar lo que podrían, se sienten devaluados y una carga para los demás.

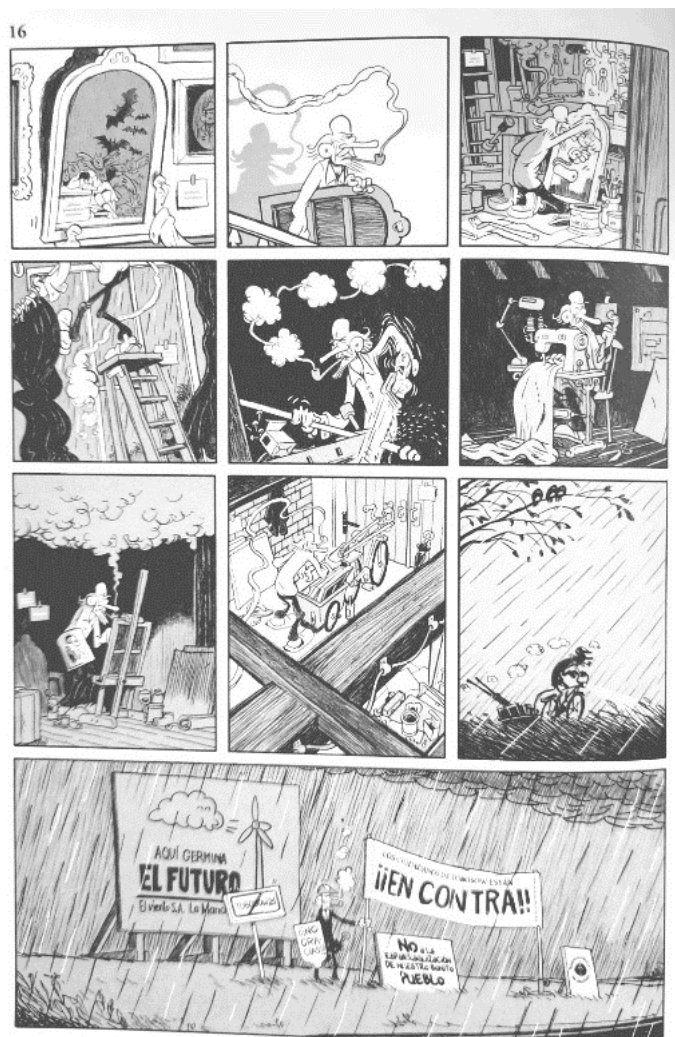


Ilustración 1. Goya y la protesta de Alonso Quijano (Flix, 2016 [2012]: 16).

La denominación de los lugares, personajes y objetos es crucial para el enlace con la cultura de origen del Quijote: el hospital se llama “Francisco-Goya” (Flix, 2016 [2012]: 61), la residencia de ancianos porta el nombre de Cervantes (Flix, 2016 [2012]: 69), el gato de Alonso es Dulcinea y la bicicleta se llama Rosinante, como ya sabemos. Sancho Panza aparece como el mejor amigo de Alonso, que fallece en el prólogo a la historia, y el erudito Sansón Carrasco y Doña Dorotea son los convecinos de Alonso en la residencia de ancianos.

El hecho de que Sancho Panza ya no es “el compañero de crimen” de Don Quijote y de que se muere al comienzo del cómic poco después de haber declarado la guerra a los aerogeneradores junto a su amigo Alonso, se debe a las necesidades de la actualización de Flix que intenta también transponer el diálogo y la dialéctica de los protagonistas originales al nuevo cronotopos (Trabert, 2015: 114). A diferencia del original, que aborda la crítica de la novela de caballerías mediante la parodia, en Flix hay una crítica a los cómics (véase también 2.2. Los meta-discursos) que se efectúa por medio del personaje Alonso Quijano, quien clasifica los cómics de “peligrosos”. Por eso, cambian ligeramente los roles de la pareja original: Robin, el nieto de Alonso, es el nuevo Sancho e inspirado por su lectura de cómics se considera un superhéroe, como se lo pasaba al Don Quijote de Cervantes con respecto a los libros de caballería. En un primer momento es el Alonso Quijano de Flix quien advierte contra los efectos perjudiciales de los cómics que lee su nieto. Sin embargo, sufre también, y a causa de la demencia en estado avanzado, de una percepción deficitaria de la realidad. De esa manera el dúo del idealista Quijote y del materialista Panza se actualiza en el anciano demente y despreciador de cómics y el lector infantil del medio en cuestión generando un equivalente humorístico y crítico. (Trabert, 2015: 114). Se conservan también las características iconográficas de la pareja original actualizándolas con respecto al atuendo, los medios de transporte y las armas, como se ve en la portada:

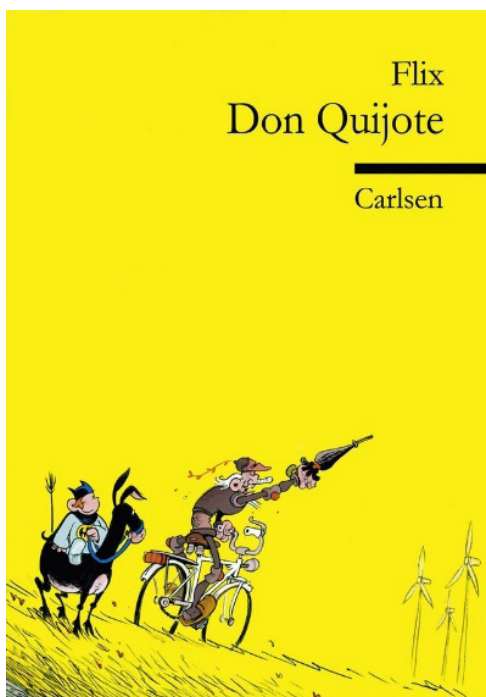


Ilustración 2. La pareja desigual (Flix, 2016 [2012]: portada).

El joven que sustituye a Sancho Panza permite además comentar las dificultades del período de la pubertad en el que se sientan las bases de la adultez. Ese período se caracteriza por cambios, errores e inseguridad. Es una búsqueda identitaria en la que también se forma el autocontrol que permite cumplir con las reglas sociales. La fantasía infantil libremente vivida es sancionada en un adolescente por la sociedad lo que experimenta Robin en las confrontaciones con sus coetáneos –que le toman por un niño (“madura, batpringao”, Flix y Pérez Pablos, 2014: 38)– y con su madre, quien está harta de los problemas que trae consigo la imaginación desmesurada de su hijo (“¡Tú no eres el caballero oscuro!/¡¡¡Como vuelvas a repetir lo del ‘caballero oscuro’ ya verás cómo te pongo el culo!!!”, Flix y Pérez Pablos, 2014: 40). El paralelismo de la supuesta “nociva lectura” de cómics con la crisis de la adolescencia no solo remite al ya mencionado prejuicio que el cómic infantilice a la sociedad, sino que expone una crítica social a la falta de modelos identitarios para los jóvenes. En el caso de Robin hace alusión a la ausencia del padre.

A lo largo de la historia, Robin parece madurar: se modera su exceso de fantasía infantil y, por ende, su percepción de la realidad dislocada. Al final es capaz de distinguir entre la fantasía y la realidad: “Eres mi abuelo y solo estamos **jugando**” (Flix y /Pérez Pablos, 2014: 111, énfasis en el original). Intenta explicar a su abuelo que los documentos que este alega para evidenciar sus aventuras son solamente cómics que no retratan la realidad con fidelidad (véase también las explicaciones sobre el efecto de *mise-en-abyme* en la sección 2.2.). En esta interacción de los personajes el cómic muestra la dificultad de tratar con personas que sufren la demencia. Confrontar a los pacientes con su percepción deficiente de la realidad en muchos casos lleva a la agresión, la desesperanza y la frustración, como se puede ver en la escena en la que Robin quiere convencer a su abuelo de que no era lo que pretendía ser, un caballero. Alonso no lo puede entender, se vuelve agresivo y destroza todo el interior de la casa, lastimando también a su nieto. Flix quiere sensibilizar a los lectores y fomentar el diálogo sabiendo que no es fácil encontrar los códigos comunicativos compatibles.

En una escena casi al final del cómic, después de haber sufrido los excesos de su abuelo, Robin asume la responsabilidad por poner fin a la aventura y llama a su madre para hacer entrar en razón al abuelo (Flix, 2016 [2012]: 118). Al contrario de la obra original, no es Sansón Carrasco que provoca el retorno de Don Quijote a su casa, sino Robin. Imitando la estructura del duelo de la obra cervantina, Flix dibuja a Robin pidiendo a su madre que participe en un juego teatral: Con un megáfono la madre debe leer en voz alta un texto escrito por Robin que retaría a duelo al abuelo y que le haría retornar a casa en caso de que fuera vencido. Alonso acepta y se enfrentan la madre en su coche y el abuelo en su bicicleta, el resultado es literalmente quijotesco. Desde la perspectiva dislocada del anciano el coche de su hija es un tanque lo que, acentuando la estrategia bélica moderna, es otro aspecto de la transferencia espacio-temporal. Tanto como en la obra original, la idea de Robin resulta en emplear el código comunicativo del abuelo, expresando sus intenciones en el atuendo de la realidad dislocada del caballero que aquel pretende ser. Robin modifica la forma de expresar esas intenciones para que Alonso se disponga a escuchar y las pueda comprender. En vez de contrariar la realidad del abuelo, tratarla de quimera e imponerle una contra-verdad razonable explicándole su condición de demente, Robin acepta la realidad particular de Alonso y, dándole crédito, subvierte sus acciones lo que permite al anciano mantener su dignidad. En la versión actualizada de Flix la escena alude al hecho de que la habilidad de comprensión y de empatía, aunque fuera en detrimento de una realidad objetivada, es una competencia

esencial en el trato con las personas mayores, especialmente con las personas que sufren de la demencia. Así, Flix no sólo formula una crítica a la sociedad contemporánea, sino que también propone una solución viable.

2.2. El diseño del cómic y los discursos metaficcionales

A una portada en color, que representa a los dos protagonistas, sigue un cómic en blanco y negro de un estilo que, como señala Trabert, se desvía del “estilo *ligne-claire*” que predomina en otras obras del dibujante alemán, como en la transposición del *Fausto* de Goethe. En *Don Quijote* hay una variedad de plumeados y sombreados, los paneles parecen ser bocetos con sus líneas borrosas (Trabert, 2015: 112). El conjunto da la impresión de querer poner de relieve el proceso de dibujar y, por ende, manifestar el acto de la narración como lo hizo Cervantes en su obra. El contraste claro-oscuro tiene fines expresivos: las variaciones entre luz y sombra sirven de variación emotiva y narrativa. Flix incluye también la viñeta negra –que es el relleno máximo– para expresar la desesperación de Alonso y la pérdida de control absoluta a causa de la demencia, o, metafóricamente dicho, la pérdida de la luz en el sentido de verdad y conocimiento.

Pero el blanco y negro es más, más aún: expresa lo atemporal y alude al hecho de que la obra cervantina se ha convertido en un clásico. Subraya también la convicción de Flix que sostiene que el personaje cervantino se ha convertido en un personaje de actualidad permanente, en un arquetipo, independiente de un contexto cultural determinado. Además, “[l]as imágenes en blanco y negro contienen menos información visual. La superficie de la imagen reducida es más fácil de leer” (Dittmar, 2017: 167, traducción nuestra). Esto es particularmente interesante con respecto a la transferencia cultural porque el significado de los colores es culturalmente determinado y el blanco y negro elude esa dificultad. Sin embargo, la complejidad de los dibujos de Flix, con sus efectos de difuminado y el conjunto de tramas y contornos, fomenta la interpretación lo que también se refiere gráficamente a la profundidad interpretativa de la obra.

La novela de Cervantes cuenta como primera novela moderna por sus varias estrategias metaficcionales como por ejemplo relatos y escenas que se refieren a la composición de la obra como texto literario, a la autoría o a aquellas que contienen comentarios sobre el proceso de traducción y escritura del manuscrito (Neuschäfer, 2011: 147). En la *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* los personajes hablan de las aventuras de la primera parte, que habían leído en una novela, lo que rompe con la ilusión narrativa. Desde el principio Flix adopta las estrategias meta-discursivas y reflexiona mediante su estilo gráfico sobre la textura de la obra misma, imitando, por ejemplo, los elementos gráficos emblemáticos del medio (como los bocadillos y las viñetas) en los escenarios:



Ilustración 4. Ventana y humo como alusiones al medio (Flix, 2016 [2012]: 4).

La ventana segmentada por marcos y vidrios de diferentes tamaños alude a una página típica de un cómic y a las diferentes viñetas que la estructuran; el humo que sale de la pipa de Alonso Quijano parece un bocadillo de pensamiento (Trabert, 2015: 112-114). La perspectiva desde la puerta semiabierta pone en relieve el papel de los lectores

que observan a distancia los “sucesos quijotescos”, indecisos entre identificación y distanciamiento. Este juego remite también a la pregunta como acercarse a culturas ajenas en general y propaga la función del cómic como mediador cultural.

Flix incorpora también el proceso de ficcionalización que observan los mismos personajes. Alonso presenta a Robin una tira de cómic publicada en un periódico (lo que remite a la publicación de *Don Quijote* en el periódico alemán *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, FAZ¹¹) que trata de sus aventuras. El encuadre de las viñetas en la página 112 muestra recortes que citan visualmente algunas escenas que acabamos de leer como lectores reales en las páginas anteriores:

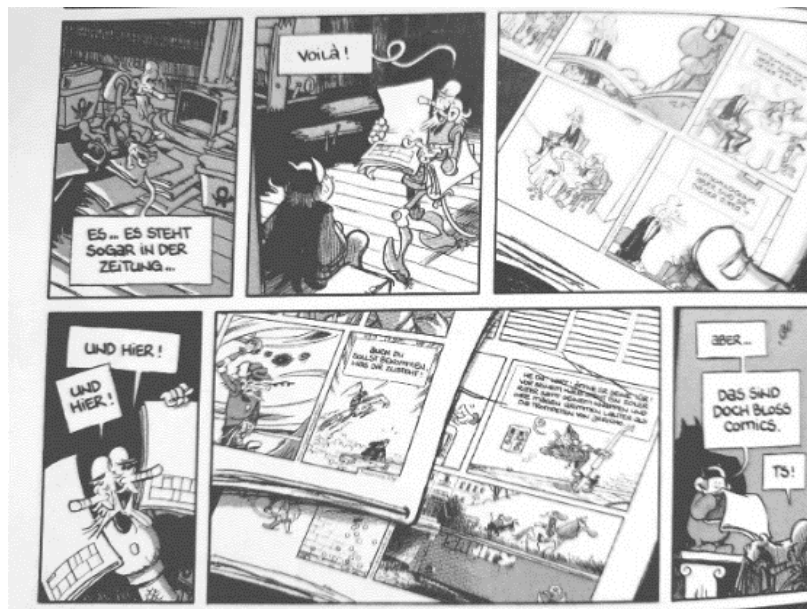


Ilustración 5. La veracidad demostrada (Flix, 2016 [2012]: 112).

Se crea una estructura de *mise-en-abyme* y el cómic se refiere a sí mismo como medio de narración. Más allá de la materialidad del cómic la escena narra el momento en el que Alonso intenta convencer a su nieto con desesperación de la veracidad de su historia. Alonso no se da cuenta de que su argumentación se basa en el mismo medio, el cómic, que antes había acusado de falta de seriedad y de “potencia[r] el analfabetismo e incita[r] a la violencia y a la venganza, precisamente a los jóvenes, aún necesitados de un afianzamiento espiritual y moral” (Flix y Pérez Pablos, 2014: Carta al periódico al principio de la obra). La presencia del cómic del periódico abre un nivel ficticio dentro de la realidad ficcional. De esa manera se crea una analogía entre la configuración narrativa del cómic (la forma) y la creciente demencia del protagonista (el contenido): la realidad y la fantasía se superponen hasta la pérdida de control absoluta. En los momentos en que la ilusión, o sea el delirio, toma el control sobre Alonso las viñetas se nublan y predominan los grises y lo negro (Flix, 2016 [2012]: 114-125). Además, se difuminan las tramas y los contornos. Esas escenas contrastan con las viñetas más claras en las que se recortan las líneas y los contornos sobre el trasfondo blanco. El juego entre claridad y oscuridad simboliza los síntomas de la creciente demencia que oscila entre la normalidad cognitiva y la pérdida de la memoria y la dificultad de comunicarse y razonar. Al final, y tanto como en el original, Alonso se halla en un charco sin fondo de una enorme tristeza porque se daba cuenta del engaño. Las viñetas explicitan esa metáfora (Flix, 2016 [2012]: 120) que alude en el contexto moderno a la irreversibilidad de la demencia y a los momentos de normalidad cognitiva que por el desengaño llevan a la tristeza.

Hay también consenso en que la novela de Cervantes figura como una parodia a los libros de caballería frecuentemente leídos en la época cervantina, sobre todo para entretener a las damas y sin mayor objetivo didáctico. El anacronismo y la escasa reputación de esas novelas –Neuschäfer habla de un “pasatiempo indecente” (Neuschäfer, 2011: 125-126, traducción nuestra)– que tienen su origen en la *matière medieval* de Bretaña, especialmente en la época de Lancelot y Tristán, es un tema central en la obra de Cervantes. Hay que señalar que la existencia de dichas novelas en España en la época ya es una forma de transferencia cultural. Pues, el *Quijote* como parodia indica que el género caballeresco ya había sido asimilado (por selecciones, reinterpretaciones y adaptaciones) en el contexto español y que ya había ganado cierta popularidad. Este hecho deja claro que el concepto de transferencia cultural, como venimos señalando en la introducción, no adapta la visión unidireccional de influencia o fuente, sino que toma en cuenta las dinámicas entre lo propio de una cultura y lo ajeno de otra.

¹¹ Cáceres Wüsig explica también cómo las varias referencias al periódico y al ámbito periodístico en general sirven de ironía autorreflexiva al autor quien “irónicamente, se autoproclama como uno de los mejores autores gráficos de Alemania” (Cáceres Wüsig, 2018: 129). El apogeo de esta ironía es que “es tan sutil que las noticias españolas que se hacen eco de la traducción española del cómic, toman como dato verdadero que el cómic se haya publicado en el *Märkischer Volksfreund* [periódico que dejó de imprimirse en 1877]” (Cáceres Wüsig, 2018: 129, nota de pie de página n.º 21).

En Flix observamos una operación metadiscursiva muy parecida que se refiere a la popularidad y la ambigua reputación del género de superhéroes –uno de los géneros prototípicos del cómic– que parece “por lo fantástico y el heroísmo de sus protagonistas como el descendiente moderno de las novelas de caballería” (Trabert, 2015: 116, traducción nuestra). Sobre todo, las alusiones a Batman son visibles: Robin no solo se llama como el ayudante del “caballero oscuro”, sino que se disfraza de Batman. Flix admite en una entrevista que *The Dark Knight Returns* de Frank Miller le inspiró a hacerse dibujante de cómics. Ante ello las referencias a Batman, además de servir de elemento paródico, aportan otro cariz personal a la obra. Esta síntesis de las denominadas culturas alta y popular demuestra que ambas están vinculadas estrechamente y que el límite que las separa es facticio y sigue –pero al mismo tiempo (re)produce– las jerarquías vigentes de la cultura en cuestión. Flix opta por un “arte inclusivo” en el que el valor estético de una obra no depende del estatus del medio o del género. Cáceres Wüsig señala a este respecto la portada amarilla como “[...] un diseño que imita el de la editorial alemana Reclam utilizado para la edición de obras clásicas de literatura alemana [...]” (Cáceres Wüsig, 2018: 129). Este recurso se repite en la traducción con respecto a las portadas de la colección de clásicos de Cátedra lo que para la autora “puede interpretarse como homenaje del cómic a la literatura clásica y también como relación intertextual que trasciende épocas, géneros y lenguas” (Cáceres Wüsig, 2018: 129). Esta interpretación se podría resultar más ambivalente al afirmar que la presentación del cómic es un guiño al canon, a los mecanismos del mercado literario y al capital simbólico de los clásicos de la literatura. El cómic de Flix se presenta a sí mismo como un clásico que podría ser editado en las colecciones de Reclam o de Cátedra.

Florian Trabert hace hincapié en la diferencia que se observa en el cómic entre la en sí ambivalente crítica de Cervantes, que es al mismo tiempo un homenaje a un “género chico”, y el papel de los cómics en Flix. Aunque Robin, tanto como el Quijote original, se entera de la “percepción deficitaria de la realidad” de la que sufre, la obra celebra el potencial creativo de las lecturas de cómics y del poder de la fantasía (Trabert, 2015: 116-117). La última viñeta no tiene marco y muestra a Robin y su amiga –después de haber encontrado en el sótano a Rosinante, la bicicleta del abuelo– volando en el murciélago gigantesco que Robin, al principio de la historia, quería mostrar a los chicos que siempre le hacían burla por su imaginación desmesurada.



Ilustración 3. el murciélago como símbolo de la fantasía liberada (Flix, 2016 [2012]: 134).

En Alemania más que en España el reconocimiento del cómic como arte todavía está cuestionado: “[e]mparentada con la literatura, ha sido confinada a los márgenes del entretenimiento infantil” (Cossia, 2008: 199), o perdura el prejuicio de que es entretenimiento popular en el sentido de inculco, similar a la reputación de la novela de caballerías en la España del Siglo de Oro. De esta manera, Flix actualiza el cuestionamiento de ordenes y jerarquías en el campo literario que propone la obra de Cervantes. Adopta la comicidad paródica del original para transformarla en una defensa optimista del género de cómics (Trabert, 2015: 118). En este contexto cabe mencionar que Flix usa explícitamente la palabra “cómic” –y no la revalorizadora etiqueta de marketing “novela gráfica” (Mälzer-Semmlinger, 2015: 13)– para describir su obra en viñetas. A veces se suele emplear el término *Graphic Novel* para denominar las

adaptaciones literarias para que el aura del original se transfiera a la adaptación misma. Flix se niega a tal intento del mercado literario de cubrir lo cómico y “lo poco serio” que se asocia injustamente con el término “cómic” (Mälzer-Semmlinger, 2015: 13). Para él no se trata de revalorizar el medio con la ayuda del clásico literario, sino de querer establecer un diálogo con la obra cervantina que su abuelo le ha dado a conocer en la infancia. El dibujante alemán considera el cómic como el noveno arte y, por ende, como otro transmisor de planteamientos sociales.

3. La traducción española de 2014

“Las memorables aventuras del intrépido caballero de la triste figura” (Flix y Pérez Pablos, 2014: subtítulo de la obra) ahora son accesibles para un público hispanohablante. La traducción del cómic de Flix en 2014 es el retorno a casa del *Quijote* actualizado por el dibujante alemán, quien le ha inscrito su contexto y legado cultural. Los desafíos que se plantaron para la traductora María Dolores Pérez Pablos eran muy diferentes a los del dibujante en su “adaptación libre”: por un lado, la traductora se tenía que afrontar a problemas “de tipo técnico, con limitaciones y restricciones representadas por el espacio, por el dibujo, por el formato y por todos aquellos fenómenos no lingüísticos que recorren sus páginas” (Brandimonte, 2012: 151). Por el otro, los aspectos lingüísticos y culturales como el lenguaje y los juegos de palabras, las onomatopeyas, los símbolos e iconos, el sentido del humor y los varios otros aspectos enraizados en la esfera de la cultura: “Este es el campo de acción predilecto por el traductor y donde su función de mediador cultural alcanza su ápice” (Brandimonte, 2012: 151).

Es cierto que tanto el carácter de arquetipo transcultural como el origen anclado en la cultura española del *Quijote* facilitan la traducción de la versión actualizada, ya que es reconocible por su iconografía. Además, las dos culturas europeas –reduciendo cultura a una noción esencialista– se asemejan con respecto a las bases gráficas y comparten la lectura occidental (en comparación con los mangas). Hay coincidencias con respecto a las convenciones gráficas como los bocadillos u otros elementos del vocabulario básico del cómic. Las viñetas podían ser transferidas sin problemas o temor de que no sean comprendidas ni había grandes cambios o añadiduras gráficas. El único cambio con respecto al contenido que se efectuó se refiere a un elemento de texto y llama mucho la atención: es el cambio de un letrero de un camión (suponemos que es de una empresa transportista) que en la versión alemana dice: “ETA. Freiheit & Mehr” (en español, “ETA. Libertad y Más”, Flix, 2016 [2012]: 32). Para evitar la polémica que crea semejante referencia a la organización terrorista nacionalista vasca leemos en la versión española: “W&G/ Welles & Gilliam” lo que alude a Orson Welles y Terry Gilliam, dos cineastas que querían adaptar la tela de Cervantes a la gran pantalla; Welles nunca terminó su proyecto y Gilliam tardó casi treinta años.

Observamos que hay otros carteles o letrados que en efecto no cambian de contenido pero que en algunos casos tampoco no son traducidos. Los carteles de nombres de lugares o de los negocios (Flix y Pérez Pablos, 2014: 6) permanecen en alemán lo que crea una analogía a la transposición alemana de Flix ya que los nombres “españolizados” en el original de Flix tienen la función de evocar la cultura española y el contexto de origen del *Quijote*. Las palabras alemanas dentro de la traducción española conceden ahora un colorido local alemán a la traducción. En resumen, parece que la traductora opta por traducir lo que no se explica por el contexto gráfico y lo que es importante para la comprensión de la historia, como el cartel gigantesco que anuncia la construcción del parque eólico (Flix y Pérez Pablos, 2014: 10).

El desafío de la traducción lingüística se supera asimilando las expresiones de uso en las diferentes lenguas. En eso destaca la traducción de dichos y refranes o de metáforas. Es interesante que, de vez en cuando, aunque haya traducciones correspondientes, la traductora opta por añadir u omitir el dicho, el refrán o la metáfora. Por ejemplo, en la página 5 añade la expresión metafórica “tirar la toalla” que tiene una adecuación exacta en alemán, “das Handtuch werfen”, aunque en la versión alemana la metáfora no figura, sino que un simple “no darse por vencido” (Flix y Pérez Pablos, 2014: 5). También es evidente la traducción de onomatopeya y hay muchos elementos en la obra como los sonidos de vehículos, los ruidos de luchas o las exclamaciones de duda o de dolor. Conocer las adecuaciones es crucial para la traducción fiel.

Con respecto a un área culturalmente muy determinado, el humor, parece que los juegos de palabras han sido transferidos de manera adecuada, como muestra el ejemplo de “Bat-Nässer” que fue traducido como “Bat-Meón”. No obstante, la similitud fonética entre “Bettnässer” (“meón”) y ‘Bat-Nässer’ no se produce. Muy parecido es el problema de la traducción de marcas comerciales, o sea, los chistes que resultan del doble sentido de palabras homónimas. Cuando Alonso pregunta a su nieto si conoce algún “caballero” –“Ritter” sería la palabra en alemán– Robin le contesta que conoce a “Rittersport” que es una marca de chocolate alemana muy conocida y cuyos fundadores se apellidaban Ritter. Como la marca no es tan conocida en España ni tampoco se produce la homonimia de “Ritter”, la traductora lo reemplaza por “el príncipe Debeukelaer” para salvar la esencia del chiste. El humor físico, por el contrario, es fácilmente leíble en ambas obras porque casi no necesita explicación contextual. Flix ya permanecía fiel al repertorio de gestos y acciones de los personajes cervantinos y al humor carnavalesco de la obra maestra.

Aunque el cómic es muy accesible desde las dos culturas por su carácter gráfico, algunos elementos habrían necesitado aclaraciones para evitar que la interpretación pierda su polivalencia. En el caso del letrado “Tobosow21” (Flix y Pérez Pablos, 2014: 16) se trata de una referencia manifiesta al proyecto de renovación del transporte urbano “Stuttgart21” en la ciudad de Stuttgart en el sur de Alemania que conllevó olas de protesta por parte de los ciudada-

nos y diferentes grupos como activistas ambientales. El término *Wutbürger*, que es oportuno para describir a Alonso Quijano de Tobosow, se asocia con las manifestaciones de desobediencia civil en el desarrollo del proyecto.

Para Giovanni Brandimonte “[I]a fruición de un cómic perteneciente a una sociedad diferente a la propia permite al lector entrar en contacto con la alteridad representada por la otra sociedad” (Brandimonte, 2012: 153). La lograda traducción de la versión actualizada del Quijote permite a los lectores hispanohablantes experimentar esa alteridad y conocer la cultura alemana con sus problemáticas actuales. Permite también comparar esas problemáticas ajenas con las propias y, por lo tanto, reflexionar sobre el estado actual de la sociedad española. Lo fascinante es que esa experiencia se efectúa por medio de una obra familiar que forma parte del patrimonio cultural de España, es decir por algo propio alterado. No obstante, la traducción de la transposición de Flix altera también las interpretaciones de la obra fuente lo que puede llevar también a una comprensión profundizada de los contextos históricos, por ejemplo, con respecto a la identificación e interpretación de conflictos sociales. Como extensión del diálogo entre el original de Cervantes y la transposición de Flix la traducción anima también a cuestionar la producción y circulación de mitos y la historia entrelazada¹² del patrimonio cultural.

4. Sin fin: Más de 400 años y el Quijote sigue saliendo de casa en busca de aventuras

En la transposición de Flix el Quijote vuelve a salir de su casa en busca de aventuras e independientemente del lugar y del tiempo se perfila su potencial genuino para cuestionar normas, valores y órdenes sociales. La figura del Caballero de la Triste Figura parece no envejecer y se presta de modelo para explorar nuevos contextos transculturales. Siendo un medio híbrido, el cómic es una “[...] herramienta útil para acceder al estudio del texto literario debido a su impacto visual, la velocidad y potencia con que mensaje y contenido llegan al lector, su capacidad de síntesis del texto y su mayor accesibilidad con respeto a la literatura” (Favero, 2017: 286). Por medio de la versión alemana de Flix las aventuras del “hidalgo enloquecido” vuelven a ser leídas, o sea, contempladas, de ahí que se integren en y enriquecen la historia de las ideas, del pensamiento y de la cultura.

Después de cuatrocientos años los vínculos y enlaces que ha creado y que sigue creando *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* se analizan con la ayuda del concepto de la “transferencia cultural”. Esta lectura muestra que las configuraciones literarias del original no solo son accesibles para un público transcultural sino que se actualizan y recontextualizan para denunciar los problemas sociopolíticos y económicos de nuestro presente. La transposición y la correspondiente traducción dan cuenta del potencial analítico de la transferencia cultural y sus métodos que se distingue como recurso particularmente exitoso para establecer diálogos entre obras de arte, culturas, sociedades e individuos fomentando comunicaciones apropiadas y enriquecedoras.

Referencias

- Almarcha Núñez-Herrador, E., Fernández Olalde, O., y Sánchez Sánchez, I. (eds.), *Don Quijote en los tebeos*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha 2005.
- Brandimonte, G., “La traducción de cómics: algunas reflexiones sobre el contenido lingüístico y no lingüístico en el proceso traductor”, en: Cassol, A., Guarino, A., Mapelli, G., et al. (eds.), *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione, XXIV Congresso AISPI (Padova, 23-26 maggio 2007)*. Roma: AISPI Edizioni 2012, 151-168.
- Cervantes Saavedra, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*, John Jay Allen (ed.). Madrid: Cátedra 2005.
- Cáceres Wüsig, I., “El Quijote en un cómic alemán: trasposición y actualización de la narrativa cervantina”, en: Urbina Ortiz, P., y Sobrino, P. (eds.), *Cervantes en los siglos XX y XXI: la recepción del mito del “Quijote”*. Berlín y Bruselas: Peter Lang 2018, 121-132.
- Cossia, L., “De la literatura a la historieta. Transposición y producción de sentido”, *La Trama de la Comunicación* 13 (2008), 197-209.
- Dittberner, S., *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft. Spanien zwischen Tradition und Moderne und die Gegenwart Francisco Goyas*. Stuttgart: Metzler 1995.
- Dittmar, J. F., *Comic-Analyse*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges 2011 [2008].
- Duée, C., “De *Don Quijote de la Mancha* a *Don Quijote dans la Manche* à travers la nature palimpsestique. À propos de la BD de Leroux et de Douay”, *Anales de Filología Francesa* 22 (2014), 93-108.
- Flix, *Don Quijote*. Hamburg: Carlsen Verlag GmbH 2016 [2012].
- Flix, *Don Quijote*. Trad. de M. D. Pérez Pablos. Madrid: Dibbuks 2014.
- Jakobson, R., “On Linguistic Aspects of Translation”, *On Translation*, Brower, R. (ed.). Cambridge (MA): Harvard University Press 1959, 232-239.
- Kurbjuweit, D., “Der Wutbürger”, *Spiegel-online* 41 (2010), disponible en: <https://magazin.spiegel.de/SP/2010/41/74184564/index.html> [último acceso 6 de noviembre 2020].
- López López, M. C., “Puesto ya el pie en el estribo: Notas sobre los mundos posibles cervantinos en *El ministerio del tiempo*”, en Urbina Ortiz, P., y Sobrino, P. (eds.), *Cervantes en los siglos XX y XXI: la recepción del mito del “Quijote”*. Berlín y Bruselas: Peter Lang 2018, 237-248.

¹² En el marco de las transferencias culturales Matthias Middell (2016) habla de “*croisements* [entrecruzamientos] para llamar la atención sobre el hecho de que ningún objeto o artefacto de la historia existe de forma aislada”.

- Lüsebrink, H.-J., *Interkulturelle Kommunikation*. Stuttgart: Metzler 2016.
- Mälzer-Semmlinger, N., “Vom Comicübersetzen und –adaptieren als Umcodierungsprozess komplexer Zeichengebilde. Zur Einführung”, en: Mälzer-Semmlinger, N. (ed.), *Comics – Übersetzungen und Adaptionen*. Berlín: Frank & Timme 2015, 11-24.
- Middell, M. “Kulturtransfer, Transferts culturels” en: *Docupedia-Zeitgeschichte* (28 de enero 2016), disponible en http://docupedia.de/zg/middell_kulturtransfer_v1_de_2016, DOI: <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.702.v1> [último acceso: 6 de mayo de 2021].
- Neuschäfer, H.-J., *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler 2011.
- Platthaus, A.: *Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte*. Berlín: Alexander Fest Verlag 1998.
- Palombo, M. C., *Del relato literario de ficción a la historieta. Análisis sobre la transposición de la literatura al cómic* (Tesina de Grado). Universidad Nacional de Rosario, 2016, disponible en: <http://hdl.handle.net/2133/6614> [último acceso: 24 de noviembre de 2020].
- RTVE.es / EFE, “El dibujante alemán Flix lleva el *Quijote* al cómic, en una divertida versión”, *El cómic en RTVE.es* (31 de julio 2020), disponible en: <https://www.rtve.es/noticias/20140203/dibujante-aleman-flix-lleva-quiote-comic-divertida-version/869181.shtml> [último acceso: 28 de junio de 2021].
- Rob, D., *Don Quixote*. Berlín y Köln: Egmont Graphic Novel 2015.
- Santana López, B., *Lachen – Humor – Komik. Eine systematische Interkulturalitätsanalyse. Deutsch und Spanisch*. Berlín: Frank & Timme 2012.
- Trabert, F., “‘Comics sind gefährlich!’. Flix‘ *Don Quijote* als Metacomic”, en: Waßmer, J./Stuhlfauth-Trabert, M./Trabert, F. (eds.), *Graphisches Erzählen: Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Bielefeld: transcript 2015, 109-123.