

## KICHÔTIK, UN DESCENDIENTE ESLOVACO DEL QUIJOTE

### KICHÔTIK, A SLOVAK DESCENDANT OF DON QUIXOTE

ANNA ĎURIŠÍKOVÁ

#### Abstract

The main objective of the present study is to introduce a Slovak children's television series entitled *Kichôtik* to Spanish speakers and, consequently, realize a comparative analysis between the mentioned series and the immortal work of Miguel de Cervantes: *The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha* (1605, 1615).

**Keywords:** *Kichôtik*, *Don Quixote*, Slovakia, adaptation, television series.

#### Resumen

El objetivo principal de la presente comunicación es introducir una serie de televisión infantil eslovaca titulada *Kichôtik* a los lectores hispanohablantes y, consecuentemente, realizar su análisis comparativo con la inmortal novela de Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo/caballero don Quijote de la Mancha* (1605, 1615).

**Palabras clave:** *Kichôtik*, *el Quijote*, Eslovaquia, adaptación, serie de televisión.

#### Introducción

Desde los primeros intentos cinematográficos y hasta nuestros días, los espectadores han podido ver innumerables representaciones del famoso caballero don Quijote de la Mancha en la producción audiovisual, tanto en la gran pantalla como en la pequeña. El rico imaginario de la gran novela cervantina ha causado que, aunque la producción cinematográfica y televisiva inspirada en ella trata de mantener cierto aire común, cada uno de sus proyectos utiliza un lenguaje muy diferente.

A continuación estudiaremos con más detalle el lenguaje específico y su forma de codificación, que escogieron los creadores de la serie de televisión infantil eslovaca, inspirada en el *Quijote* cervantino, titulada *Kichôtik* (en español el “Quijotito”). Haremos una comparación entre el original y la adaptación y, consecuentemente, destacaremos procedimientos y rasgos comunes de las dos obras, ya que, aunque los recursos y técnicas empleados por una y otra son distintos, pueden tender a la consecución de efectos significativos comunes.

La presente comunicación presenta los resultados de una parte del proyecto de investigación VEGA 1/0853/14 titulado *El Quijote en el mundo y en Eslovaquia* que en la actualidad está desarrollando un grupo de profesores y doctorandos del Departamento de Lenguas Románicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Comenius de Bratislava bajo la tutela de las coordinadoras Paulína Šišmišová y Eva Palkovičová.

#### El *Quijote* en la pantalla mundial

Ya desde los albores del cine, se ha podido ver una gran cantidad de diferentes rostros y figuras de don Quijote de la Mancha en la pantalla de plata. En realidad, el Caballero de la Triste Figura de carne y hueso apareció ya en los primeros intentos cinematográficos – que tuvieron lugar en Francia – y, todavía hoy en día, sigue siendo vivo en la gran pantalla mundial. En el año 1898, la compañía Gaumont llevó a cabo un intento pionero y rodó unas vistas de la novela más universal de la literatura española. A medida que han ido transcurriendo los años, el número de versiones y adaptaciones cinematográficas del *Quijote* ha ido incrementándose. *Don Quixote*, del director de cine austríaco Georg Wilhelm Pabst (1933), *Don Kihot*, del director de

cine ruso Grígori Kózintsev (1957) y los dos intentos frustrados, primero del director de cine estadounidense Orson Welles y el segundo del director de cine británico Terry Gilliam son, probablemente, las encarnaciones fílmicas del *Quijote* que más resonancia mundial tienen. Pues lo curioso es que cada una de ellas ha sido dirigida por un director de cine procedente de diferente rincón del mundo.

En lo que a la pequeña pantalla se refiere, también en este campo ha habido Quijotes inolvidables de varias nacionalidades. Quizá el más conocido sea *El Quijote*, la teleserie emitida por Televisión Española (TVE) en 1992, dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón. Sin embargo, no solo de “carne y hueso” vive el hombre, sino también de “dibujo animado”. El caballero don Quijote ha resucitado, por ejemplo, en *Don Quijote de la Mancha*, la teleserie de dibujos animados creada en 1979, emitida por Televisión Española durante los años 1980 y 1981 y dirigida por Cruz Delgado. Esta serie, sin duda, pudiera considerarse uno de los mejores programas infantiles de la televisión de España, ya que ha recorrido el mundo entero en más de treinta doblajes íntegros, lo que constituye un número verdaderamente representativo. Además, en la ingeniosa reelaboración del imaginario quijotesco no se queda atrás ni la serie norteamericana infantil de dibujos animados, titulada *The Adventures of Don Coyote and Sancho Panda*, de Iwao Takamoto (1990), cuyo mero título revela tanto su modo singular de abordar el tema quijotesco como el tono marcadamente juguetón y paródico de la adaptación.

Resulta importante destacar que el escritor catalán Jordi Gracia – quien últimamente ha publicado una biografía de Cervantes, titulada *Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía* – resalta el carácter fuertemente cinematográfico del *Quijote* y, además, lo define como una “serie”. En una entrevista con Daniel Gascón para la revista Letras Libres dice: “Hoy podríamos decir que tiene que ver con un guion de cine, o mejor, con una serie: el *Quijote* es una serie portentosa. Al leerlo ahora Cervantes delata una mentalidad poderosamente cinematográfica.” (Gascón, 2016, p. 8) Por lo tanto, podríamos constatar que no en vano se ha rodado – y sigue rodándose – una pantagruélica cantidad de adaptaciones quijotescas en el mundo entero y que tampoco Eslovaquia carece de su propio Quijote audiovisual.

### **El *Quijote* en la pantalla eslovaca**

Como hemos podido comprobar, hasta hoy en día, la producción audiovisual eslovaca ha engendrado dos Quijotes, uno en forma de película y otro en forma de serie.

La película *Don Quijote z Krivian* (en español “Don Quijote de Krivany”), dirigida por Martin Šulík en 1993, es en realidad una película documental libremente inspirada en la gran novela cervantina. El título sigue el modelo cervantino, ya que nombra al protagonista y su lugar de procedencia. El nombre real del protagonista, naturalmente, no es don Quijote, mas en los ojos de los demás es un verdadero Quijote. Es un hombre procedente de un pequeño pueblo alejado de la civilización, que pese a las inclemencias del destino, sigue luchando por sus altos ideales hasta su último aliento.

Lo interesante es que el director del documental Martin Šulík es hermano mayor de Anton Šulík, hijo, quien, siendo niño de ocho años, hizo el papel de protagonista en la serie de televisión infantil *Kichôtik*, de la que nos ocuparemos detalladamente más adelante.

### **En los umbrales del universo de *Kichôtik***

Antes de iniciar el análisis de la serie de televisión *Kichôtik* en concreto, se hace necesario aclarar algunas cuestiones teóricas y metodológicas con las cuales trabajaremos a lo largo de la presente comunicación.

Primero, resulta oportuno explicar el procedimiento de nuestro trabajo. Empezaremos estudiando la serie según un punto de vista formal y estructural, y luego nos centraremos en su contenido; pero siempre teniendo en cuenta el original, es decir, la gran novela cervantina en la que se inspiraron los creadores de *Kichôtik*.

Segundo, hay que tener presente que en ambos casos se trata de sistemas de narración ficcional, entonces su especificidad comunicativa consiste en sustituir la referencia al mundo real empírico por la referencia a un mundo de ficción.

Tercero, hay que advertir que, al adaptar la novela para la televisión, cambia el soporte material: el papel cambia en el celuloide, o sea, el libro impreso cambia en la pantalla. Por lo tanto, también cambia la naturaleza de los sistemas de narración ficcional: en el caso del *Quijote* se trata de un sistema verbal literario y en el caso de *Kichôtik* se trata de un sistema visual cinematográfico.

Por último, los dos sistemas de narración ficcional difieren mucho en su empleo de sistemas sígnicos. Mientras que en el sistema verbal literario es posible estudiar un signo en particular sin mayor dificultad, en el sistema visual cinematográfico tal procedimiento resultaría arduo o aun imposible. El funcionamiento del sistema sígnico cinematográfico es extremadamente complejo. En el cine actúan diferentes tipos de signos a la vez en una combinación creativa y dinámica, lo que genera una verdadera riqueza estética de este medio de expresión artística. Las complejas relaciones entre palabra, imagen y sonido evocan la específica naturaleza del lenguaje del cine. No se trata solo de palabras transformadas en imágenes, sino que es un lenguaje con una forma de expresión heterogénea y complicada que requiere un estudio riguroso interdisciplinar y aun transdisciplinar. Por lo tanto, en el presente trabajo no pretendemos analizar cada uno de los signos cinematográficos empleados en la serie de televisión *Kichôtik* en particular, sino más bien estudiar el enredado sistema sígnico como un todo y, dentro de él, analizar las complejas relaciones entre palabras, imágenes y sonidos, explicar sus influencias recíprocas y, por último, aclarar sus efectos significativos.

### ***Kichôtik* y su forma**

En el año 1973, Televisión Eslovaca (STV) emitió por primera vez la serie *Kichôtik*, dirigida por Zdeněk Havlíček. Más adelante, en 1975, 1977, 1979, 19991 y 2001, la serie se emitió de nuevo en el mismo canal de televisión.

La serie todavía en blanco y negro – aunque el año de su estreno constituye un hito en la historia de la televisión de Eslovaquia, porque precisamente en este año nuestra televisión empezó transmitir con regularidad en color – consta de cinco episodios, mientras que cada uno tiene la duración de aproximadamente una media hora.

A nivel formal – teniendo en cuenta las soluciones visuales y las estrategias del montaje – en la serie aparecen tanto actores reales como marionetas y maquetas. Los planos de las escenas introductorias alternan las imágenes en las que aparece el protagonista de la serie de carne y hueso, el pequeño Dušan, en su habitación jugando con sus muñecos y títeres y fotogramas de la versión rusa de *Don Kihot*, de Grígori Kózintsev, escogida por los creadores de *Kichôtik*, probablemente, por la fuerte presencia de la influencia rusa en nuestro territorio en aquellos años. Gracias al uso de fotogramas de la adaptación de Kózintsev y otros dibujos e imágenes de dos dimensiones, que aparecen a lo largo de cada episodio, la teleserie adquiere un aire de collage; pues este procedimiento, sin duda, constituye uno de los elementos que activan la fantasía infantil de los espectadores de la serie *Kichôtik*.

Después de conocer al pequeño protagonista Dušan, llegamos a conocer a su padre y su habitación con juguetes. Muy pronto descubrimos cuáles son sus juguetes favoritos que luego gracias a él resucitan en su propio “universo jugueteril”.

Después de las escenas introductorias, sigue el tema de entrada – la canción cantada por los protagonistas titeriles de la serie: *Kichôtik* y Sancho – en la que los dos se presentan y describen sus respectivas personalidades. Como es de suponer, *Kichôtik* es una versión titeril del caballero don Quijote, un valiente e incesante luchador por la justicia que no le teme a nadie, mientras que Sancho es una versión titeril del escudero de don Quijote del mismo nombre. Sancho se nos presenta como un compañero miedoso de *Kichôtik* que trata de evitar

los combates y preferiría – como él mismo canta en el tema de entrada – “estar en su cama comiendo buñuelos de su mamá”.

Otro aspecto de la serie, que se aprovecha de la fantasía infantil, representan los títeres fabricados con la ayuda de objetos de uso diario. Kichôtik – al que presta su voz el pequeño Dušan cuando finge ser el valiente caballero don Quijote – es un títere de varilla, que lleva un pequeño embudo en la cabeza en vez de un yelmo y monta un caballo de madera en ruedas. Su escudero Sancho – que en realidad es un osito de peluche – monta un asno de madera y paja, lleva una cesta en la cabeza y en vez de un escudo tiene una tapa de cazuela. En cada episodio, los dos tratan de rescatar a la muñeca Cabellos de Oro, quien ha sido raptada por el Caballero de los Espejos. Este, en realidad, es un espejo que está colgado en la pared de la habitación de Dušan. Siempre cuando empieza a conversar con Kichôtik, por cada uno de los dos agujeros – que se encuentran en la pared junto al espejo – sale una mano y en el espejo aparece un rostro que habla con voz del padre de Dušan. En cada episodio, el caballero de los Espejos prepara nuevas aventuras y retos para Kichôtik. Otros ejemplos de títeres muy interesantes son un lobo y un dragón – un animal fantástico, típico de la tradición caballeresca – contra los que tiene que luchar Kichôtik para rescatar a Cabellos de Oro. El primero es un títere elaborado de un zapato roto, que abriendo su feroz boca, en vez de revelar dientes, revela filas de clavos filosos. El otro títere es una aspiradora que parece ser un dragón de siete cabezas. Los dos protagonistas terminan venciendo el dragón, cuando Sancho desconecta la aspiradora de la fuente de energía. Aunque muy simples, todos los títeres que aparecen en la serie son ingeniosamente pensados para cumplir su función y provocar la risa, el miedo u otras emociones correspondientes a la situación.

En cuanto a la escala de planos, es decir, de los distintos modos de mirar el objeto filmado que ofrece la serie, predominan el plano conjunto y el plano entero en las escenas con actores reales y el plano americano y el plano medio en las escenas con títeres. En las escenas con Dušan y su padre vemos toda la habitación. Se usa el plano conjunto, ya que en este caso el encuadre incluye un conjunto de figuras de cuerpo entero. Cuando Dušan se queda solo en su habitación, se utiliza el plano entero que incluye una figura humana en su totalidad. En las escenas con títeres, predominan el plano americano – en el que la figura ocupa el encuadre desde las rodillas hacia arriba – y el plano medio – en el que la figura ocupa el encuadre desde la cintura hacia arriba. La razón porque los creadores de la serie en las escenas con títeres optaron por tomas desde más cerca es muy comprensible. Pretendieron evitar la vista de toda la habitación, para trasladarnos a un mundo ficcional diferente, al universo títere, aunque, probablemente, no salgamos de la habitación del pequeño Dušan. Con el encuadre desde las rodillas o la cintura del títere hacia arriba aseguraron que no se vea el proceso de manejo del títere, que es manipulado desde abajo introduciendo una mano en su estructura y sus brazos se mueven con la ayuda de las varillas que el titiritero maneja con la otra mano.

### ***Kichôtik* y su contenido**

*Kichôtik* es una serie de televisión infantil libremente inspirada en el *Quijote* cervantino, es decir, no es un fiel reflejo de la historia cervantina, ni sigue al pie de la letra la trama de la novela, sino que es más bien una libre adaptación que recoge las principales ideas y principios de la obra.

Volviendo a los dos procedimientos anteriormente mencionados – el aspecto de collage de la serie y el empleo de títeres elaborados de objetos corrientes – hay que subrayar de nuevo, que los dos métodos utilizados son promotores del uso de la imaginación por parte de los espectadores. En realidad, se parecen mucho al procedimiento cervantino presente en el *Quijote*. En la serie, estos aspectos ayudan a los espectadores crear mundos maravillosos a partir de la cotidianidad, mientras que en el *Quijote* ocurre el mismo procedimiento, ya que nuestro caballero también crea una ficción maravillosa a partir de la realidad y objetos corrientes. Cabe recordar que don Quijote en la gran novela cervantina transforma la realidad en

su mente, viendo castillos, doncellas, gigantes, ejércitos de soldados o el yelmo de Mambrino, cuando todos los demás ven sólo ventas, prostitutas, molinos de viento, baños de ovejas o una bacía de barbero. “Cervantes contribuye a la revisión moderna de la imitación verosímil al concebirla como representación creativa y dinámica de la realidad” (Paz Gago, 2007, p. 21) y en el propio *Quijote* – por la boca del Caballero de la Triste Figura – declara “que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o a la semejanza della, y las verdaderas, tanto son mejores cuanto son más verdaderas”. (Cervantes, 2005, p. 608) Y en unas páginas más adelante el caballero pronuncia una recomendación acerca de la redacción de una historia: “... que tire lo más que fuere posible a la verdad.” (Cervantes, 2005, p. 620) La verdad, en la obra cervantina, alude a la realidad cotidiana de la gente, a su vida corriente. Es importante subrayar que una de las preocupaciones más grandes de Cervantes en su obra es el “contraste entre las imaginaciones extraordinarias y fantásticas y la experiencia común y usual” (Castro, 1972, p. 82). Sin embargo, la verdad y la cotidianeidad que siempre yacen en la esencia del universo cervantino, en Cervantes, no son un mero reflejo estático, sino que – como hemos mencionado antes – representan un elemento activo y creativo de su obra. Es, precisamente, esta idea que los creadores de *Kichôtik* pretendieron destacar en la serie, haciéndonos ver un dragón en vez de una aspiradora, un lobo en vez de un zapato o un Caballero de los Espejos en vez de un mero espejo que está colgado en la pared.

No obstante, entre las dos obras, también hay otra analogía interesante, relacionada con la construcción de mundos imaginarios. En la primera parte de la novela cervantina, el hidalgo Alonso Quijano se vuelve loco de la lectura de los libros de caballería, a sí mismo se pone el nombre de don Quijote de la Mancha y se cree ser un caballero andante. En esta parte de la novela, él mismo transforma en su mente la realidad cotidiana en mundos maravillosos, mientras que en la segunda parte de la novela, los mundos maravillosos son fabricados por los demás personajes cuerdos – como, por ejemplo, por los Duques o por el bachiller Sansón Carrasco – con el fin de burlar la supuesta locura de don Quijote. El procedimiento mencionado parece mucho al procedimiento presente en *Kichôtik*. En la serie, Dušan, jugando con sus muñecos y títeres, se sumerge en su propia poderosa fantasía, presta su voz a un títere, al que nombra Kichôtik, se identifica con él y se cree ser un caballero andante. Mas su propia locura que bebe del imaginario caballeresco – igual que la locura de don Quijote – de pronto se enfrenta con un mundo imaginario construido por el Caballero de los Espejos, a quien presta su voz el padre de Dušan. Por lo tanto, aunque no estemos del todo seguros, suponemos que su padre ha construido un mundo imaginario como respuesta a la locura de Dušan con el fin de curarla y de convencer a Dušan de su comportamiento impertinente. Entonces, en los dos casos, partimos de un mundo imaginario construido por el protagonista hacia los mundos maravillosos construidos por los demás personajes para terminar, al fin y al cabo, en la realidad cotidiana carente de cualquier tipo de mundos imaginarios.

El fenómeno de la veracidad de hechos y de la locura quijotesca resulta muy interesante. En la novela, el mismo autor nos revela que los acontecimientos que observamos son por cada uno interpretables de manera distinta. Por boca de don Quijote dice: “Eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa” (Cervantes, 2005, p. 314 – 315). Esta actitud nos ofrece un sinfín de interpretaciones de la realidad. Américo Castro denomina a esta conciencia del perspectivismo “realidad oscilante”, ya que la realidad depende de quien la mira y de su mundo interior. “Las imágenes que se perciben sólo pueden pasar de lo sensorial a lo anímico por la aduana de la imaginativa, y ésta don Quijote la tiene lesionada” (Avalle-Arce, 1980, p. 688), con lo cual las imágenes sensoriales, al llegar al alma de don Quijote, quedan totalmente metamorfoseadas. Lo mismo pasa con el protagonista de la serie *Kichôtik*. Puesto que Dušan es un niño, su poderosa imaginación y fantasía hiperboliza y cambia la realidad. Mirar con ojos de niño significa maravillarse aun ante las cosas más simples. Esto ocurre también al caballero don Quijote quien

mira el mundo con la hiperbolizada fantasía de niño, maravillándose ante las cosas más usuales y cotidianas.

En la novela, don Quijote empieza a dudar aun sobre su propia identidad. Después de la visita de la cueva de Montesinos, no sabe si lo experimentado en ella fue realidad, un sueño o pura ficción que se inventó él mismo. Al salir de la cueva, le dice a Sancho: “En efecto: ahora acabo de conocer que todos los contenidos desta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo” (Cervantes, 2005, p. 226). Poco a poco llega a la conclusión de que quizá la vida no sea más que un sueño. Pregunta al mono adivino y, más tarde, a la cabeza habladora si lo vivido en la cueva de Montesinos fue verdad o ficción, pero ambas veces recibe la misma respuesta: que lo experimentado en la cueva de Montesinos fue una mezcla de los dos, de ficción y realidad. En la serie *Kichôtik* hay indicaciones de la misma índole. Como Dušan, que a lo largo de toda la serie aparece vestido en pijamas, está en su habitación – la mayoría de las veces en su cama – y de vez en cuando lo vemos dormido, no podemos estar del todo seguros, si las aventuras caballerescas titeriles acontecen de verdad o son el producto de su sueño.

Hablando de lo real, lo ficcional y lo fantástico, deberíamos fijarnos en la aclaración de la tipología de los mundos ficcionales contenidos en la serie *Kichôtik*. Al estudiar las dos obras, inmediatamente nos damos cuenta de que tanto en el *Quijote* cervantino como en la serie eslovaca encontramos varios tipos de universos ficcionales. Según las averiguaciones de José María Paz Gago (Paz Gago, 2007), en el *Quijote* están presentes los siguientes mundos (aunque éstos pueden dividirse en mundos todavía más específicos): mundo ficcional maravilloso, mundo ficcional realista, mundo ficcional fantástico y mundos ficcionales híbridos (real-maravilloso y real-fantástico). Esta división básica de los mundos ficcionales se puede aplicar también a la serie *Kichôtik*. El primero es el mundo ficcional realista, regido “exclusivamente por las leyes del mundo natural según las modalidades de lo posible y de lo verosímil” (Paz Gago, 2007, p. 113). Este mundo se puede ver en escenas en las que interactúan el pequeño Dušan y su padre. Lo importante es la presencia del padre de Dušan quien asegura el aspecto realista de las escenas. Otro tipo es el mundo ficcional maravilloso “lógicamente alejado del mundo real y corresponde a mentalidades menos exigentes y más imaginativas (el hombre medieval, el niño...)” (Paz Gago, 2007, p. 112). En el caso de la serie, se trata del universo imaginativo de un niño. Lo notamos, precisamente, en las escenas en las que Dušan está sólo, juega con el títere del caballero Kichôtik, se identifica con él y junto a su escudero – el osito de peluche Sancho – emprenden salidas con el objetivo de rescatar a la muñeca Cabellos de Oro de las garras del Caballero de los Espejos. Las aventuras que viven prodigan experiencias verdaderamente maravillosas. Luego, en los episodios con Dušan en los que se espera la pronta llegada de su padre, aparece el mundo ficcional fantástico que “no admite más que la lógica del mundo natural, pero se producen en su seno hechos extraordinarios o misteriosos” (Paz Gago, 2007, p. 113). En estas escenas, los títeres parecen moverse y hablar por sí mismos pero, al aparecer el padre de Dušan, descubrimos que los hechos extraordinarios se deben al manejo o a la fantasía de Dušan. El último tipo de universos ficcionales, presente en *Kichôtik*, es el de los mundos ficcionales híbridos, regido simultáneamente por las leyes del mundo natural y sobrenatural. Hay que destacar que la presencia de los mundos mencionados nos remite directamente a la esencia de la novela cervantina, que vacila entre las borrosas fronteras de la realidad y ficción. Muchas veces resulta imposible distinguirlas, pues a menudo una brota de la otra.

En el cuarto episodio de la serie, titulado *Kichôtik v Kovbojove* (en español “Kichôtik en Vaquerovilla”), se nos ofrece una superposición de varios mundos ficcionales. Kichôtik y Sancho entran en un cine y acuden a la proyección de un western. De repente, en la gran pantalla aparece la muñeca Cabellos de Oro perseguida por unos villanos. Kichôtik empieza a gritar, trata de animar a Cabellos de Oro para que se escape, pero su comportamiento molesta a los demás espectadores. Estos se enfadan con él y le piden que abandone la sala. No obstante,

Kichôtik y Sancho sacan los rollos de película del proyector cinematográfico y empiezan a desenvolverlos, buscando a Cabellos de Oro en los fotogramas de la película. Los dos mundos ficcionales empiezan a confundirse y hasta fusionarse. Kichôtik y Sancho acaban enmarañándose en el celuloide, caen en la paja y, de repente, se hallan en el Oeste norteamericano donde viven aventuras rescatando a su dama, la muñeca Cabellos de Oro.

Este episodio en el que los planos de la realidad y la ficción se intercambian y superponen, evoca el episodio del Retablo de Maese Pedro de la novela cervantina. Viendo el teatro de títeres de Maese Pedro, don Quijote sucumbe totalmente a la ilusión teatral, irrumpe en la representación y destruye las figuras del retablo, con el fin de rescatar a Melisendra.

En la versión apócrifa del *Quijote* de Avellaneda de 1614 ocurre lo mismo. Allí don Quijote interrumpe violentamente el ensayo de una comedia de Lope de Vega, titulada *El testimonio vengado*. Tal como lo hace don Quijote en la representación de títeres de maese Pedro en la obra de Cervantes, don Quijote de Avellaneda toma lo que ve en escena por real e irrumpe en la representación para defender la honra de una reina.

No obstante, el episodio de *Kichôtik* encuentra su paralelo – aún más fiel que los anteriores – en una escena de la película *Don Quixote* de Orson Welles. En ella don Quijote también asiste a una proyección cinematográfica y cuando la ficticia heroína de la película ve amenazada su integridad, el alucinado caballero carga contra la pantalla lanza en ristre, pues el delirio quijotesco siempre termina contagiando la realidad. El caballero empieza a luchar contra los ficticios enemigos de la pantalla, rasgando y destruyendo el lienzo de proyección.

En los cuatro casos, lo que detona psicológicamente la explosión de la locura del caballero es el asunto de una dueña en peligro. Vemos que cuando al caballero don Quijote o a su versión eslovaca Kichôtik le sale al paso algo tocante a la caballería, su mayor anhelo es siempre hacer justicia. Y la mayoría de las veces se trata, precisamente, de liberar a la dama que se encuentra en peligro.

Los cuatro ejemplos mencionados son cuestión de la inmersión demasiado intensa del caballero en la ilusión teatral o cinematográfica. Son prácticamente iguales en su concepción. Sin embargo, mientras que en las dos novelas – en la de Cervantes y en la versión apócrifa de Avellaneda – y también en la película de Orson Welles el héroe choca contra la realidad de los demás personajes, despertándose de su mundo imaginario y su locura, en la serie *Kichôtik* no hay ninguna frontera que detenga al caballero y este, sin problema alguno, en el punto culminante de la representación se traslada a otra realidad. Kichôtik sucumbe a la ilusión cinematográfica al grado de introducirse como un personaje más en un mundo ficcional dentro del universo ficcional de la serie de televisión, se queda allí y sigue en la búsqueda y el rescate de su dama, la muñeca Cabellos de Oro.

Desde el punto de vista autorial, se muestra oportuno mencionar que Cervantes en el Prólogo a la primera parte del *Quijote* denomina el libro como “el hijo del entendimiento”, unas líneas más adelante como “la historia de un hijo seco” que él “engendró”. Luego proclama: “Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastra de don Quijote...”. Y también pide al lector lo siguiente: “... que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres...” (Cervantes, 2005, p. 43). Por lo visto, Cervantes se considera a sí mismo el padre de don Quijote, ya que una y otra vez lo llama su “hijo”. La analogía con la serie *Kichôtik* es muy interesante, pues allí también está presente el verdadero padre de Dušan/Kichôtik, quien es responsable de las aventuras caballerescas de su hijo (igual que Cervantes es responsable de las aventuras caballerescas de don Quijote).

En la novela del *Quijote* se nos presenta tanto el autor empírico (Miguel de Cervantes) como los autores ficticios a los que él mismo inventa (Cide Hamete Benengeli y varios autores anónimos). Estos le sirven de máscaras en su intención de superponer los planos de la realidad y la ficción – el procedimiento típicamente cervantino del que nos hemos ocupado más detalladamente anteriormente. No obstante, los autores ficticios no solo son máscaras de Cervantes, sino también son máscaras del sujeto principal de la narración. Solo éste asume la

función del narrador (extradiegético y heterodiegético) y a veces la cede a algunos personajes de la novela (narradores intradiegéticos).

La serie de televisión *Kichôtik* carece del narrador convencional que comente los hechos y las experiencias de los personajes. Sin embargo, lo que tiene es un narrador fílmico, una entidad paralela al narrador responsable de la narración verbal de la ficción. El narrador fílmico ya no cuenta la historia por medio de una voz, sino que la cuenta por medio de imágenes filmadas, secuenciadas y montadas de una forma determinada. José María Paz Gago denomina este tipo de narrador fílmico como el “cinerrador” (Paz Gago, 2004). Este es responsable de la narración fílmica tan particular. El “cinerrador” es una entidad textual, ficcional y visual a la vez. No es como el narrador de la novela que es prácticamente una proyección ficcional del autor empírico, o sea, de su voz, integrada en el universo de la ficción narrativa. El “cinerrador” es una proyección ficcional del enredado sistema audiovisual y técnico de la realización cinematográfica. Mientras que el narrador de la novela se describe como una voz que relata la historia, el “cinerrador” es una mirada sobre la historia relatada en la película. Tal como en la novela, también en la película (o en la serie) los personajes asumen la función del narrador y manejan los hilos de la historia, guiándonos a través de diferentes episodios gracias a sus diálogos.

Tanto en el *Quijote* de Cervantes como en la serie *Kichôtik*, notamos la diferencia entre el sociolecto de don Quijote y el sociolecto de Sancho, pues en las dos obras el lenguaje de don Quijote/*Kichôtik* se caracteriza por la grandilocuencia retórica mientras que en el discurso sanchesco abundan los refranes provenientes de la sabiduría popular, aunque algo torcidos y cómicamente modificados según sus necesidades. Además, a don Quijote/*Kichôtik* sólo le interesan las famosas aventuras mientras que Sancho siempre destaca un gran hambre que tiene. Siguiendo el modelo de la novela cervantina, también la serie destaca por la variedad de discursos, cada uno de los cuales expresa el origen de la persona, las diferentes situaciones socioculturales o concepciones vitales y personales (el chamánico lenguaje de un brujo de raza negra, el acento americano de un vaquero, el gruñiente discurso de un diablo, etc.).

A los personajes cervantinos les gusta “desdoblarse las realidades y teatralizar ese oficio espectacular de identidades simuladas, mundos disfrazados y acciones aparentes transformando y superponiendo la inversión del juego con el juego de la inversión” (Brito Díaz, 2006, p. 843). En la mayoría de los episodios del *Quijote* alguien se disfraza y finge ser otro – y muchas veces el juego de identidades ocultadas lo desencadena el propio don Quijote por fingir que él es un famoso caballero andante.

En la serie *Kichôtik*, a la maquinaria metaficticia la pone en marcha Dušan, precisamente, cuando simula ser caballero andante. Un rasgo curioso de la serie es que *Kichôtik* habla con voz de Dušan y el Caballero de los Espejos habla con voz del padre de Dušan, creando así un reflejo del mundo ficcional real en el mundo ficcional maravilloso. A *Kichôtik* y al Caballero de los Espejos podríamos percibirlos como máscaras de los personajes del mundo ficcional real. En ambos mundos los dos personajes cumplen la misma función. Dušan/*Kichôtik* – quien es un personaje firme, valiente y soñador – lo que más desea es vivir aventuras, mientras que su padre/el Caballero de los Espejos trata de saciar su sed de aventuras e instruirlo en lo que, según él, verdaderamente importa en la vida. Se produce un choque entre la visión imaginativa e idealista de un niño y la visión realista y sobria de un adulto. Es un proceso análogo a lo que ocurre en el *Quijote* cervantino. El personaje del bachiller Sansón Carrasco toma apariencia de un ser maravilloso de los caballeros andantes y se convierte en el Caballero de los Espejos (luego se convierte en el Caballero del Bosque y, finalmente, se disfraza del Caballero de la Blanca Luna). Este desafía a don Quijote con el objetivo de engañarlo, vencerlo bajo las reglas de caballería y, finalmente, convencerlo de su locura y obligarlo a retirarse para que pueda ser curado de ella. Dado que don Quijote y *Kichôtik* ven a sí mismos como valientes caballeros andantes, el Caballero de los Espejos los obliga hacer frente a sus propios espejos, desafiándolos a demostrar su firmeza y valentía.



En la serie, el padre de Dušan – siguiendo el ejemplo de Sansón Carrasco del *Quijote* cervantino – monta en cada episodio un “teatro” para su hijo. Aunque explícitamente no se muestra en ninguna escena, suponemos que es él quien prepara las diferentes aventuras y tareas para Kichôtik. Toma apariencia de un títere que en vez de cabeza tiene una lámpara y cuyo cuerpo está formado por un abrigo colgado en ella. El padre de Dušan le presta su voz, y así nos acompaña por los diferentes episodios. Primero se disfraza de un propietario del circo, en el que la muñeca Cabellos de Oro trabaja como acróbata. Kichôtik tiene que cumplir las tres tareas que le encomienda el propietario del circo para rescatar a Cabellos de Oro. Cuando las cumple y libra a su dama, esta desaparece y él tiene que seguir buscándola. En el segundo episodio, el títere de lámpara aparece vestido de panadero. Esta vez Cabellos de Oro trabaja de sirvienta en su panadería. Kichôtik, de nuevo, tiene que cumplir las tres tareas que se le encomiendan y cuando rescata a la muñeca, esta desaparece. En el tercer episodio, el títere de lámpara aparece disfrazado de brujo una variación diatópica – un personaje típico de la tradición caballeresca – del pueblo. En una mano tiene un plumero y en la cabeza un ovillo de lana negra con dos agujas para tejer, cruzadas. En este episodio, Cabellos de Oro aparece encantada en una muñeca negra. Al cumplir las tres tareas, Kichôtik la alcanza por un instante, pero Cabellos de Oro desaparece de nuevo. En el cuarto episodio, el títere está transformado en un vaquero con sombrero, una pistola y el acento americano. La muñeca Cabellos de Oro está perseguida por unos villanos. Cuando Kichôtik cumple las tres tareas encomendadas por el vaquero, libra a la muñeca, pero ésta, como siempre, desaparece. En el último episodio, el títere se convierte en policía y Kichôtik en detective que tiene que ayudarlo a investigar un crimen acontecido en un pequeño microcosmo jugueteril. Cuando Kichôtik atrapa al criminal, gana a Cabellos de Oro. Sin embargo, después de un rato que los dos pasan juntos, la muñeca desaparece. Siempre cuando Cabellos de Oro desaparece, oímos al Caballero de los Espejos burlándose de Kichôtik: “Todavía te queda mucho pan por comer y mucha agua por beber hasta que ganes a Cabellos de Oro.” Y Sancho, alborotado por su advertencia, le responde cómicamente que sí, que puede beber mucha agua, pero lo que le falta es el pan.

Tal como al final de la novela de Cervantes, por culpa del bachiller Sansón Carrasco don Quijote se retira de sus actividades inspiradas en la caballería, lo que causa su decadencia y posterior muerte de Alonso Quijano, el padre de Dušan le despierta a su hijo de su locura, por lo cual éste deja de ser el caballero Kichôtik. El padre le manda a dormir advirtiéndole que Kichôtik y Cabellos de Oro son meros muñecos sin vida alguna. Al final de sus respectivas historias, los dos “ex caballeros” se curan de su locura y se duermen, uno para la noche venidera y el otro para la eternidad.

En cuanto a la estructura narrativa de las dos obras quijotescas que estamos tratando, ambas se presentan como una serie abierta y sucesiva de episodios con cierta autonomía entre sí. Los sucesivos episodios se caracterizan por las distintas aventuras puntuales protagonizadas por el caballero andante en su contexto espacial característico: el camino. Se constituyen por las diferentes aventuras y desventuras que vive el protagonista. Aunque la novela está repleta de desventuras de don Quijote, en la serie *Kichôtik* el caballero no sufre ninguna. El protagonista titeril siempre acaba venciendo a sus rivales. Sin embargo, la dama por la que lucha en cada episodio termina raptada por el Caballero de los Espejos. Cada uno de los episodios de *Kichôtik* tiene la misma estructura – partida, aventuras, rescate de la dama y rapto de la dama – que se repite cíclicamente.

La estructura cíclica alude, de cierta manera, a la idea carnavalesca de lo eterno y lo circular, al motivo de la muerte y la resurrección y, consecuentemente, a la propia vida. En el *Quijote* cervantino a menudo aparece este concepto. De un ejemplo emblemático nos pueden servir las palabras de Cide Hamete Benengeli, quien en la novela advierte que las vidas andan “en redondo” o “a la redonda” (Cervantes, 2005, p. 512). Esta imagen bajtiniana del “tiempo cíclico” es universal, se refiere al ciclo de la vida y al orden natural del mundo.

## Conclusión

Quisiera concluir destacando que aunque los recursos y técnicas empleados en la novela del *Quijote* y en la serie de televisión *Kichôtik* difieren, en el presente trabajo hemos demostrado que muchas de las veces los distintos procedimientos de los medios de expresión artística tienden a la consecución de efectos significativos comunes.

Aunque no siempre resulte explícita, tanto en el *Quijote* cervantino como en sus adaptaciones – incluida la serie *Kichôtik* – se halla una profunda reflexión sobre la vida, la existencia real y la existencia ficcional de los seres. Esta se basa fundamentalmente en la confrontación entre los mundos y personajes de la base ficcional realista y el universo y seres de la base ficcional maravillosa, pues también en lo maravilloso podemos encontrar la verdad, la esencia vital y lo profundamente humano.

Jordi Gracia, en la entrevista con Daniel Gascón mencionada antes resume el carácter excepcional de la persona de Miguel de Cervantes y la singular universalidad de su obra en las siguientes palabras: “El que debería ser: el desdramatizador, el que persevera y duda, el que ilumina la doble condición de la verdad, el que anticipa la tradición ilustrada de dudar de las propias certidumbres y el que en ningún caso renuncia al humor y la jovialidad como fundamento de una visión integral de la condición humana” (Gascón, 2016, p.9). Es decir – volviendo al concepto de la “realidad oscilante” de Américo Castro antes mencionado – no hay verdades absolutas en este mundo, la verdad siempre estará en armonía con el punto de vista de quien la considere. Por lo tanto, la realidad que don Quijote cree que es verdadera, verdaderamente lo es, mientras que la realidad que *Kichôtik* cree que es verdadera, lo es también. Asimismo, ambos Caballeros de los Espejos de las dos obras viven sus respectivas realidades verdaderas, etc. Lo cierto es que Cervantes en su obra abraza la rica diversidad humana y las adaptaciones de sus piezas tratan de seguir su ejemplo y mostrar el mismo principio, aunque “disfrazadas” de otros medios de expresión artística.

Las innumerables versiones del *Quijote* cervantino demuestran su gran alcance. Es interesante que un país tan lejano de la patria cervantina, Eslovaquia, tampoco se quedó atrás y engendró su propio descendiente del *Ingenioso hidalgo/caballero don Quijote de la Mancha*, llamado *Kichôtik*.

Para terminar, como curiosidad, quisiéramos mencionar que el actor eslovaco Anton Šulík, hijo – quien hizo el papel de Dušan y le prestó su voz a *Kichôtik* – veintidós años más tarde dirigió una obra de teatro llamada *Podivuhodné dobrodružstvo Dona Quijota de la Mancha a jeho verného sluhu Sancha Panzu* (en español “Las estupendas aventuras de don Quijote y su fiel escudero Sancho Panza”), porque, evidentemente, el *Quijote* de Cervantes y su extraordinaria historia sobre una vida “ordinaria” dejó en él una huella para toda la vida.

## Lista de bibliografía citada

1. AVALLE-ARCE, J. B. 1980. Locura e ingenio en don Quijote. In: *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento 2*, p. 686 – 693.
2. BRITO DÍAZ, C. 2006. Retablo de Maese Cervantes: la escena “baciyélmica”. In: *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, p. 841 – 848.
3. CASTRO, A. 1972. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer.
4. CERVANTES, M. 2005. *Don Quijote de la Mancha I y II*. Ourense: Ediciones Linteo.
5. GASCÓN, D. 2016. Cervantes: la convicción y la duda (Entrevista con Jordi Gracia). In: *Letras Libres N° 175*, p. 4 – 9.
6. PAZ GAGO, J. M. 2007. *Semiótica del Quijote: teoría y práctica de la ficción narrativa*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

**Lista de bibliografía utilizada**

Cinco episodios de la serie de televisión titulada *Kichôtik* del Archivo de Televisión Eslovaca (STV): *Kichôtik v cirkuse* (en español “Kichôtik en el circo”), *Kichôtik a pekár* (en español “Kichôtik y el panadero”), *Kichôtik v Černochove* (en español “Kichôtik en Negrovilla”), *Kichôtik v Kovbojove* (en español “Kichôtik en Vaquerovilla”) y *Kichôtik detektívom* (en español “El detective Kichôtik”) CVC. Quijotes de celuloide [en línea]. [Fecha de consulta: 25 de mayo 2016]. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/artes/cine/celuloide/>

PAZ GAGO, J. M. 2004. Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual. In: *SIGNA: Revista de la Asociación Española de Semiótica* N° 13, p. 199 – 232.

REDONDO, A. 1989. El Quijote y la tradición carnalesca. In: *Anthropos* 98/99, p. 93 – 98.

YOON, S. M. 2005. La aventura del retablo de maese Pedro. In: *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, p. 421 – 428.

**Contacto**

Mgr. Anna Ďurišiková

Univerzita Komenského v Bratislave

Filozofická fakulta

Katedra romanistiky

Gondova 2, 814 99 Bratislava

Slovenská republika

Email: durisikova@gmail.com