

Siete,

la letra estudiante

(un espacio joven)

Entre literatura y danza: un estudio semiótico de la transposición de *El Quijote*

Sofía Dolzani*

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

214 215

Hay textos que consiguieron circular masivamente durante una época en un determinado espacio y que, con el paso del tiempo, han sido transpuestos a diferentes sistemas de lenguajes. Tal es el caso del *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. En función de esto, desde el campo de estudios semióticos hemos abordado un caso particular de transposición: la del texto literario al texto espectacular *Don Quijote*, presentado por la compañía Dutch National Ballet en los años 2010, 2011 y 2012. Nos preguntamos a efectos de qué se establece la relación entre ambos. En el proceso de transposición se producen paralelismos de lectura evidenciando, por un lado, un sistema de equivalencias directas y, por otro, desvíos y diferencias, los cuales fundan la condición diferencial del texto transpuesto. Así, nos hemos centrado en el análisis de algunos aspectos temáticos y del paradigma narrativo, de manera que fuera posible dar cuenta del proceso de transposición. Puesto que es gracias a esto que el texto transpuesto produce sentido y adquiere significación, impactando en la enciclopedia de la cultura que nos condice como sujetos.

Palabras clave:

· Don Quijote · transposición · desvíos · condición diferencial

* Estudiante del Profesorado y Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional del Litoral. En dicha institución, forma parte del Grupo de Investigaciones Semióticas (GIS) y del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL). Ha realizado Adscripciones en Investigación y Docencia en el área de Semiótica, específicamente sobre estudios de transposición, y en el de Literatura Española Contemporánea, abordando desde un enfoque biopolítico la narrativa de Juan José Millás.

Abstract

There are texts that managed to circulate massively during a time at a certain space, and over time, they have been transposed to different systems of languages. This is the case of *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* by Miguel de Cervantes. Based on this, from semiotic studies we have analyzed a particular case of transposition: the literary text to the spectacular text *Don Quijote*, presented by the Dutch National Ballet Company in the years 2010, 2011 and 2012 questioning ourselves the relationship between the two texts. In the transposition process, parallels in reading show a system of direct equivalence, on one side, and deviations and differences that establish the distinguishing condition of the transposed text on the other side. Thus, we have focused on analyzing thematic aspects and aspects from the narrative paradigm, in a way that would allow to give account of the transposition process. Thanks to this, the transposed text produces sense and acquires significance.

Key words:

· Don Quijote · transposition · differences · differential condition

1. De la literatura a la danza

*Las transposiciones no han alcanzado todavía
el lugar que merecen como objeto de reflexión
en el conjunto de los estudios en torno a los discursos sociales.
Si es necesario justificar su importancia (...) bastaría traer a cuento
un argumento de número, buena parte de los films que hoy vemos en
pantalla han sido antes novelas, ocurre de manera cada vez más frecuente
con la historieta, y ocurrió con la ópera y con el ballet.*

OSCAR TRAVERSA

El presente artículo tiene como objetivo dar cuenta de los nuevos interrogantes y conclusiones a los que se arribaron a lo largo de un año de investigación en el marco de una Adscripción realizada en la cátedra Semiótica General de la Universidad Nacional del Litoral. En la misma nos hemos abocado a estudiar la relación de *transposición* que se produce entre el texto literario *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y la obra de ballet *Don Quijote* presentada por la compañía Dutch National Ballet en los años 2010, 2011 y 2012.

Si bien el estudio de la transposición de la obra literaria a diferentes sistemas de lenguaje no presentaría ninguna originalidad, puesto que la transposición de la novela de Cervantes a diferentes soportes se ha producido de manera masiva, no conocemos un estudio que aborde particularmente el caso de la transposición a un texto inscripto en el sistema de la danza clásica. O no, al menos, que el caso haya sido abordado desde una perspectiva semiótica que estudie el cambio de soporte textual a partir los procesos de producción de sentido que operan en el ballet *Don Quijote* y que dotan de significación al texto espectacular.

Por lo dicho, es que nos interesa centrarnos en dos aspectos particularmente. En principio, reconocemos que la obra de ballet *Don Quijote* es un texto espectacular producto de un cambio transmidiático y, por tal razón, se vuelve necesario abordar la relación que se establece con la obra literaria apuntando a una caracterización de los mecanismos que operan en el proceso de transposición y que posibilitan el cambio de soporte. Por otra parte, otro punto desde el cual nos acercamos a nuestro objeto de estudio tiene que ver con investigar desde los estudios narratológicos cómo la obra de ballet se constituye en tanto narrativa. Es por eso que, siguiendo estas líneas de abordaje, hemos adoptado como marco de análisis la propuesta teórica que presenta Gerard Genette en *Nuevo discurso del relato* (1993) para ahondar en el paradigma narrativo tanto del texto espectacular como del texto literario. Así, al revisar por un lado el *foco*, el *tiempo* y la *voz* se vuelve posible elucidar tanto un sistema de «equivalencias directas» (Steimberg, 2013: 105) como «los desvíos y diferencias» que se producen por causa del cambio mediático y que fundan la «condición diferencial» (Traversa, 2014: 109) del texto transpuesto. Es este último punto, aquel donde el texto transpuesto se distancia del texto fuente, lo que en aquí deseamos destacar dado que creemos que lo interesante de los estudios transpositivos se devela, justamente, en esa distancia en la que el texto transpuesto evidencia sus propios mecanismos de producción de sentido.

Por otro lado, antes de exponer propiamente las conclusiones a las que nos hemos acercado, hay una serie de cuestiones que queremos aclarar y transparentar. En principio, debido al recorte temporal de nuestra investigación, no hemos analizado la obra de ballet completa, sino que nos hemos centrado particularmente en la Introducción, el Primer Acto y el Cuarto Acto, preguntándonos a efectos de qué se establece la relación de transposición entre el texto literario *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* y el texto espectacular perteneciente al sistema de la danza clásica *Don Quijote*. Ésta ha sido la problemática que ha estructurado nuestro estudio. Por otra parte, remitiéndonos al campo en cuestión, el problema de la transposición posee como uno de los principales referentes a Oscar Steimberg, cuyos trabajos se encuentran reunidos en el libro *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición* (2013), por lo que sus estudios constituyen la base de nuestro proyecto, al igual que la investigación realizada por Oscar Traversa, expuesta en «Carmen la de las transposiciones» (1992). Cabe precisar, asimismo, que el análisis de aquello que se transpone se ha realizado sobre el *relato*, nivel en el que se aúnan la *historia* y la *narración*, y que se encuentra planteado en dos direcciones: por un lado, en función de una mirada temática donde prestamos principal atención al espacio, la cantidad de personajes y las acciones que estos realizan; y, por otro, desde el paradigma narrativo, que nos permitió centrarnos en el *foco*, el *tiempo* y la *voz* de los textos. Por último, el hecho de que se produzcan equivalencias y desvíos en este proceso de transposición de un texto literario a un

texto espectacular supone que el texto transpuesto es producto de un cambio de condiciones de producción, de circulación y de reconocimiento, siendo allí donde se evidencia la movilidad de la cultura y los nuevos sistemas textuales de producción de sentido. Tal ha sido nuestra hipótesis de lectura.

2. La puesta en escena: algunas precisiones sobre el análisis

Como dijimos anteriormente, el análisis del proceso de transposición se ha realizado en dos direcciones. Con respecto a la que prioriza una mirada temática, queremos aclarar que aquí no nos detendremos en comentar el contenido de los capítulos de la novela transpuesta ni tampoco el contenido de la obra de ballet. Lo que haremos será presentar una sistematización de cómo hemos leído la transposición temática del texto literario al texto espectacular exponiendo, únicamente, tres aspectos mediante los cuales se producen los desvíos que fundan la *condición diferencial* del texto espectacular. Es así que nos remitiremos al contenido de la diégesis solamente si esto es necesario para explicar dichos aspectos.

Por otra parte, profundizaremos en los elementos que constituyen el paradigma narrativo, es decir, el *foco*, el *tiempo* y la *voz*, puesto que es en este punto donde se presentan las principales dificultades respecto del cambio de soporte, obligándonos a redireccionalizar nuestra lectura.

2.1. La locura de Quijote: el análisis desde una mirada temática

En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio.

MIGUEL DE CERVANTES

Al estudiar la transposición del texto literario al texto espectacular desde una mirada temática vemos que los desvíos que fundan la condición diferencial del texto transpuesto están dados en función de tres aspectos prioritariamente: la *unicidad espacial escenográfica*, la *selección de un eje temático* y la *condensación de información*, y el *aumento o la reducción de personajes*. Estos tres desvíos no pueden pensarse aisladamente uno del otro, sino que son simultáneamente consecuentes. Es decir que, en la obra de ballet, la limitación del espacio acarrea como consecuencia la condensación de información y la selección de un eje temático específico y, por lo tanto, la reducción de los personajes; asimismo, la selección de un

eje temático supone la eliminación de ciertos personajes no pertinentes al eje escogido y la elección de un espacio escenográfico para que el mismo tenga lugar. Y hablamos aquí de reducción de personajes porque es el punto que se relaciona con las dos características anteriores; sin embargo, el aumento de personajes se justifica por una finalidad propia del ballet de montar y escenificar coreografías de danza clásica siendo esto uno de los elementos que permite llevar a cabo las coreografías grupales. Otra salvedad que debemos hacer es que, más allá de que las tres diferencias estén necesariamente relacionadas unas con otras, es evidente que la limitación espacial determinada por la subida y bajada de telón es un factor que pertenece propiamente al texto espectacular y que condiciona todo aquello que se podrá transponer mientras el telón se encuentre en alto. Ahora sí, veamos esto de una manera más precisa.

218 219

Como se adelantó, la *unicidad espacial escenográfica* se encuentra determinada en el texto espectacular por la subida y bajada del telón, y por tal razón, lo que en el texto literario ocurría en diferentes lugares deberá, en el texto espectacular, reducirse a un único espacio seleccionado particularmente para dicho fragmento del ballet. En el caso de la Introducción del texto espectacular, se transponen los capítulos I, III, V, VI y VII correspondientes a la Primera Parte de la novela de Cervantes y el espacio escenificado es el de la biblioteca de Don Quijote. La elección de la biblioteca como espacio que aúne las acciones de los personajes no es azarosa, puesto que lo que el ballet pretende transponer de estos capítulos del texto literario es la relación particular que Don Quijote tiene con los libros de caballería, la eliminación de los libros y el momento en el que el mismo se arma caballero. Por otra parte, en el Primer y Cuarto Acto se transponen los capítulos XIX, XX y XXI de la Segunda Parte del texto literario donde se narra la celebración de las bodas de Quiteria y Camacho, y la historia de amor de ésta con Basilio. El espacio escenográfico que se delimita en el ballet corresponde al de una aldea donde las mismas tienen lugar.

De esta manera, la explicitación de los dos espacios delimitados en el texto espectacular tiene por causa lo que hemos señalado como un segundo desvío de la transposición temática: *la selección de un eje temático y la condensación de información* a transponer. Teniendo en cuenta el orden en que la información se organiza en el texto literario, vemos que el texto espectacular no sólo selecciona un eje que le permita sintetizar lo sucedido en los correspondientes capítulos, sino que también reorganiza la información en un orden diferente. De modo que se habilita, de esta forma, que todo ello pueda suceder en los espacios escenográficos escogidos. Tal es así que la Introducción del ballet, en vez de presentarnos cómo Quijano se ha convertido en Quijote y cómo por esta causa le han bloqueado el acceso a su biblioteca, nos introduce directamente en un espacio que en el texto literario se construye como imposibilidad de ingreso. Es decir, un espacio que en el texto literario queda eliminado por ser el lugar donde la locura de Quijote se genera, se convierte en el texto espectacular en el espacio donde se puede condensar lo sucedido en siete capítulos del texto literario. Algo similar ocurre con respecto al Primer y Cuarto Acto, donde se selecciona el espacio escenográfico aldeano porque el mismo permite la condensación temática de cuanto ocurre entre Basilio y Quiteria antes de que se programe la boda con Camacho, es decir, la historia de

su amorío. Asimismo, un espacio como este admite la escenificación del conflicto amoroso, y la preparación y celebración de las bodas.

El tercer desvío, que remite al *aumento o la reducción de personajes*, se encuentra en concordancia con la limitación del espacio y con la selección del eje temático. Por un lado, cuando el texto espectacular trata de economizar, en su mayor medida, la cantidad de personajes, se produce como consecuencia no sólo la reducción, sino también el desplazamiento de las acciones de los personajes que el texto espectacular decide transponer. Dichas acciones deben ser realizadas, entonces, por otros personajes. Esto es lo que sucede principalmente en la Introducción. Si tomamos por ejemplo el armado de Quijote como caballero veremos que en el texto literario este acontecimiento ocurriría en una venta y a manos de un ventero; en cambio, en el texto espectacular la acción deberá quedar a cargo de Sancho Panza. Lo que sucede es que el ballet economiza a tal punto los personajes en la Introducción que sólo presentará aquellos que parecieran necesarios para que la narración del eje temático escogido tenga lugar, ateniéndose a una finalidad específica: presentar al personaje principal del texto literario, Don Quijote, y las causas de su locura. Sin embargo, la reducción de personajes no será la misma en el Primer y Cuarto acto, debido que en estos la finalidad ya no es la introducción a una historia, sino la narración de la misma por medio del mayor número de coreografías posible. Se incluirán así, tanto coreografías donde se presenten una gran cantidad de personajes que no son identificables en el texto literario como coreografías realizadas por los personajes principales de los capítulos que se transponen.

De este modo, a partir de lo expuesto, es posible visibilizar qué aspectos son los que nos llevan, en tanto lectores-espectadores, a establecer las relaciones entre el texto fuente y el texto transpuesto desde una mirada temática relevando, asimismo, aquellos puntos donde se funda la condición diferencial del texto espectacular. Es decir, esos puntos en los cuales el ballet se distancia del texto fuente para constituirse como un texto que se configura desde una materialidad significativa diferente y, por lo tanto, con sus propios mecanismos de producción de sentido.

2.2. En cuanto al análisis desde el paradigma narrativo

La segunda dirección que nos propusimos para abordar el texto espectacular remitía, según dijimos, al análisis propiamente de los mecanismos de producción de sentido mediante los cuales se habilita la construcción del relato. Sin embargo, al momento de realizar el análisis de la Introducción a partir de las categorías propuestas por Genette (1993), nos encontramos con una serie de problemáticas que la materialidad con la que trabajamos nos obliga a rever, puesto que no es posible obviar el hecho de que nuestro objeto de análisis no es el ballet en sí mismo sino una segunda transposición: un film, un material audiovisual. Esta divergencia no presentaría ningún problema al situar el análisis desde una perspectiva temática, sin embargo, al centrarnos en lo específicamente narrativo, es decir, en el modo en que el relato se produce y no en el contenido, se vuelve necesario tener presente que estamos trabajando con un texto doblemente transpuesto. Precisamente, por un lado, tenemos

la transposición del texto literario al texto espectacular y, por otro, la transposición del texto espectacular al texto audiovisual. De manera que analizar la transposición del *foco*, el *tiempo*, y la *voz* supone tener en cuenta ambas materialidades significantes.

Ahora bien, al momento de realizar el estudio del paradigma narrativo cabe partir de una segmentación temática de la Introducción del ballet siguiendo los recortes de los capítulos del texto literario que identificamos como transpuestos, de acuerdo a la selección del eje temático mencionado anteriormente. Sin embargo, al reconocer las problemáticas que se nos presentaron en el análisis de la focalización de la obra de ballet urge el prestar principal atención al texto audiovisual. De manera que, aquí, sólo nos detendremos en las conclusiones extraídas del análisis de los fragmentos que presentan mayor complejidad: por un lado, (1) el problema que se evidencia al momento de abordar la *focalización* en la Introducción; y, por otro lado, (2) cómo se problematiza la transposición del *tiempo* y la *voz* con respecto a la historia de Quiteria y Basilio en el Primer y Cuarto Acto del ballet.

220 221

2.2.1. Si nos atenemos a la propuesta de Gerard Genette, se entenderá por *focalización* «una restricción de “campo”, (...) una selección de información» (1993: 50) que se prioriza en el relato, siendo éste concepto muy cercano al de *voz*, dado que en un texto literario la focalización de la información puede estar delimitada por la perspectiva del narrador omnisciente o por la de un personaje. Sin embargo, Genette aclara que «no existe personaje focalizado o focalizador: focalizado sólo se puede aplicar al propio relato, y focalizador, si se aplica a alguien, sólo puede ser al que focaliza el relato, es decir, el narrador» (1993: 50). En este sentido, si volvemos sobre los capítulos del texto literario que se transpondrán al ballet podemos observar que el foco es interno, puesto que en el nivel de la narración la focalización se encontrará determinada por un narrador que en el capítulo 9 de la Primera Parte de la novela de Cervantes se develará como un personaje. Mientras que, en el caso del texto espectacular, la focalización no se encuentra cercana al concepto de *voz* como lo plantea Genette, ya que en una obra de ballet no hay una voz narradora, o, en todo caso, lo que hay son lectores de la puesta en escena. De este modo, dejando de lado el concepto de voz, es posible afirmar que la focalización del relato espectacular está determinada por la puesta en escena y por los desplazamientos que se producen en el espacio escenográfico. Por lo tanto, la focalización, si bien de manera diferente al texto literario, también será interna: el foco de información se desplaza dependiendo de la información y el movimiento contenido en un espacio determinado del escenario. Este tipo de focalización se corresponde más precisamente con lo que Genette denomina *focalización cero*, que remite al «relato con narrador omnisciente, o visión por detrás» (1993: 46), o por delante, diríamos en el caso del texto espectacular.

Por otra parte, al trabajar con un objeto de materialidad audiovisual cabe volver, además, sobre las características del segundo proceso de transposición (del texto espectacular al texto fílmico), lo cual nos conduce a revisar las nociones teóricas de las cuales nos veníamos valiendo para nuestro análisis. Es que la presencia de la cámara se impone con un doble problema porque determina casi totalmente nuestra lectura en la medida en que sólo podemos seguir la narración fílmica determinada por ésta, y por dicha causa se nos restringe la mirada sobre el espacio escenográfico.

Sólo nos queda el optar por pensar la mirada de la cámara como la lectura de un *lector modelo* (Eco, 1987: 80) para poder hipotetizar que la misma posee como guía el foco interno del texto espectacular. De manera que, cuando nos introducimos en la lectura de un texto audiovisual donde los personajes no miran a la cámara, lo que se trata es de capturar los actos que, se supone, sucederían si la cámara no estuviese allí. Es así que, en el caso de la transposición del ballet al texto audiovisual la cámara desea «desaparecer en tanto que sujeto del acto de enunciación haciendo sentir su presencia solamente como canal» (Eco, 1988: 205). Sin embargo, hay otro punto que debemos observar: la presencia de la cámara implica siempre un recorte, una manipulación; más precisamente: «interpreta» (Eco, 1988: 213). Es por eso que hemos propuesto pensarla como lector modelo, puesto que, a menos que nos encontremos analizando en el momento mismo de estar presenciando la obra de ballet, la única forma de acceder al mismo es gracias a una segunda una interpretación dada por la transposición audiovisual. Transposición que supone necesariamente una manipulación realizada por la cámara, la cual focalizará el relato desde una perspectiva externa a la diégesis.

2.2.2. La segunda problemática que dijimos que íbamos a abordar remite a cómo se realiza la transposición de la *voz* y el *tiempo* en el Primer y Cuarto Acto. En el capítulo XIX del texto cervantino, la presentación del conflicto amoroso se encuentra narrada en un relato enmarcado. Esto nos introduce en un relato *metadieético* a cargo de un personaje que el narrador *intradiegético* nos ha presentado. Más precisamente, la historia del amorío de Basilio y Quiteria, y del casamiento que está por llevarse a cabo con Camacho por acuerdo del padre de la novia, es un relato subordinado a la narración intradieética de la historia de Quijote, a cargo de una voz metadieética que es la de un estudiante. Por otra parte, la narración de la celebración de la boda y de los sucesos que allí tienen lugar son narrados en los capítulos XX y XXI por la voz narradora intradieética que ha contado el resto de las aventuras de Quijote. Todo ello nos introduce en dos temporalidades: por un lado, la del relato intradieético en la cual se utiliza el pretérito para narrar las aventuras de Quijote donde se incluye la celebración de la boda y lo que Quijote allí presencia (cap. XX y XXI); y por otro, la temporalidad del relato metadieético donde se narra el conflicto amoroso y la organización del matrimonio que es oído por Quijote (cap. XIX).

Ahora bien, en la transposición de estos tres capítulos al texto espectacular vemos que la subordinación de los relatos es algo que se omite: no hay en el ballet una instancia narrativa que subordine una historia a la otra, así como tampoco hay un tiempo pasado en la narración. La acción en el texto espectacular ocurre en presente y, por lo tanto, la historia del amorío de Quiteria y Basilio deberá adecuarse a esta temporalidad. Es de esta forma que el conflicto amoroso se manifestará en el Primer Acto del ballet como algo anterior a la entrada de Quijote al escenario. El Quijote del texto espectacular sólo se enterará de esta historia de amor una vez que se introduzca en el espacio escenográfico en la mitad del Primer Acto.

Algo similar podemos decir que ocurre con respecto a los capítulos XX y XXI del texto literario que remiten a los preparativos de la boda de Quiteria y Camacho, y la presencia que Quijote hace de ellos. Esta diégesis, que se encuentra en pretérito a cargo del narrador intradieético en el texto literario, es transpuesta en el ballet a un tiempo presente en el Cuarto Acto. Dicha modificación repercutirá en un

desvió más bien temático: Quijote, ya no escuchará el relato de las bodas como ocurría en el texto literario, sino que el texto espectacular construye un nuevo final para la historia que le permite justificar la puesta en escena de una secuencia de coreografías en las cuales se tematiza el triunfo del amorío de Basilio y Quitaría, y el fracaso de Camacho. El ballet cierra, entonces, con la celebración de una boda diferente de la que se había programado, y con la final despedida de Don Quijote, que una vez acabado el acontecimiento deberá proseguir con sus aventuras.

3. Entre literatura y danza. Conclusiones y nuevos enfoques: Quijote como personaje *fluctuante*

222 223

*No es necesario haber leído la partitura original
para estar familiarizado con los personajes fluctuantes.
Mucha gente conoce a Ulises sin haber leído la Odisea...*

UMBERTO ECO

En base a todo lo expuesto anteriormente se vuelve visible que el análisis de la transposición del texto literario al texto espectacular puede plantearse desde diferentes aristas. Nosotros hemos decidido abordar ambos textos tanto desde una mirada temática como desde el paradigma narrativo puesto que creemos que estas dos direcciones de análisis son necesarias para ver cómo es posible que se establezcan *paralelismos de lectura* que permitan la relación entre ambos textos.

Asimismo, los desvíos que hemos presentado en el punto 2, tanto desde una perspectiva temática como narrativa, son los que fundan la condición diferencial del texto transpuesto. Los mismos nos posibilitaron mostrar cómo el lugar productivo de dicho texto se construye no tanto en función de un sistema de equivalencias sino más bien de diferencias. Para borrar, parafraseando a Steimberg, ese malestar que nos produce la caída de la condición literaria en el proceso de transposición es necesario que esto esté presente puesto que, justamente, es la caída de ciertos aspectos del texto literario la que da lugar a un nuevo sistema de producción de sentido realizado en una materialidad significativa diferente. Retomando sus palabras:

Lo que el lector de literatura suele no querer entender es que en las transposiciones a los lenguajes híbridos se muestra, junto a la pérdida de significaciones que conlleva la caída de la condición literaria del texto separado de su letra en el libro, un tipo particular de producción de sentido de nuestro tiempo (Steimberg, 2013: 100).

Este tipo particular de producción de sentido, sin embargo, no puede pensarse fuera de la *enciclopedia cultural* de una determinada sociedad. Es por eso que, a pesar de no conocer el texto literario, o de percibir las diferencias por las cuales el texto espectacular se distancia del mismo, seguimos reconociendo en el ballet a Don Quijote. Las condiciones de reconocimiento del texto transmediático se encuentran ligadas a la enciclopedia de una cultura y hacen al carácter canónico del texto.

Así, la figura de Don Quijote se ha fijado en un imaginario social, convirtiéndose en un personaje que, a lo largo del tiempo ha resistido a la movilidad cultural por medio de diferentes soportes: se ha constituido como un *personaje fluctuante*. Al decir de Umberto Eco en *Confesiones de un joven novelista*:

Debemos asumir que ciertos personajes de ficción adquieren una especie de existencia independiente de las partituras originales (...). Sin duda puedo decir que muchos personajes de ficción «viven» fuera de la partitura a la que deben su existencia, y que se mueven en una zona del universo que nos resulta muy difícil de delimitar. Algunos de ellos emigran de texto a texto, porque en el transcurso de los siglos, el imaginario colectivo ha investido emocionalmente en ellos, transformándolos en individuos «fluctuante» (2011: 100)

Así, la historia de Don Quijote ha ido cambiando de soporte en soporte a lo largo de cuatro siglos, sobreviviendo gracias a las diferentes transposiciones que han aportado a su fijación en un imaginario cultural. La movilidad de la cultura dada por el paso del tiempo no ha podido hacerlo desaparecer, sino que, por el contrario, lo ha dotado de una existencia extraliteraria: lo ha convertido en un personaje fluctuante. Razón por la cual es posible que lo podamos seguir reconociendo tanto en el ballet como en cualquier otro texto.

Referencias bibliográficas

- CAUDANA, C. (1991). *Literatura y espectáculo. La transposición*. Santa Fe: Centro de publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- (2005). Enunciación, expectación y narrativas audiovisuales. En *De signos y sentidos. Construcción de proyectos en investigaciones aplicadas* (3), 59–75. Santa Fe: UNL.
- (2007). Recorrido generativo de un proyecto de investigación. De los significados al relato, del discurso a su narrativa. *De signos y sentidos. Narrativas de identidad e imaginarios en el discurso teatral rioplatense* (6), 5–42. Santa Fe: UNL.
- ECO, U. (1987). *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. [Traducción al español: Ricardo Pochtar] Barcelona: Lumen.
- (1988). *La estrategia de la ilusión*. [Traducción al español: Edgardo Oviedo] Buenos Aires: Lumen/ De la Flor.
- (2011). *Confesiones de un joven novelista*. [Traducción al español: Guillem Sans Mora]. Buenos Aires: Sudamericana.
- GENETTE, G. (1993). *Nuevo discurso del relato* [Traducción al español: Marisa Rodríguez Tapia]. Madrid: Ediciones Cátedra.
- STEIMBERG, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- TRAVERSA, O. (1992). Carmen la de las transposiciones. En *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido* (pp. 105–130). Buenos Aires: Santiago Arcos. 2014.

Dolzani, Sofía

«Entre literatura y danza: un estudio semiótico de la transposición de *El Quijote*». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), 215–224.

Fecha de recepción: 08 · 04 · 17

Fecha de aceptación: 15 · 05 · 17