

El Quijote en China: el viaje cinematográfico de don Quijote por el *jianghu*¹

Don Quixote in China: Don Quixote's Cinematic Journey Through *Jianghu*

XINJIE MA
Universidad de Sichuan
(Chengdu, China)
maxinjie@scu.edu.cn
ORCID: 0000-0001-6080-1465

SERGIO JESÚS VILLÉN HIGUERAS
Universidad de Sevilla
svillen@us.es
ORCID: 0000-0002-6813-3614

Resumen. Han transcurrido más de cien años desde que en 1918 se introdujo *El Quijote* en China. Durante este tiempo la obra maestra de Cervantes dejó huella tanto en la literatura china como en otras formas artísticas. Tras examinar la recepción de este clásico español en dicho país, este trabajo centra su atención en la película en 3D *Biografía de un espadachín caballeresco mágico: Tang Ji Ke De* (2010) de A Gan. El análisis efectuado profundiza en las relaciones que establece esta producción con las obras previas de los principales cineastas, las reflexiones en la cultura china en base al contexto histórico, los nuevos significados a nivel narrativo, la sinización de los rasgos y características de los personajes, las referencias intermediales y las hibridaciones de medios que presenta el film.

Palabras clave: *El Quijote*; adaptación cinematográfica; cine y literatura; cine chino; cine 3D; *wuxia* y *jianghu*; sinización.

Abstract. Over a hundred years have passed since the arrival of *Don Quixote* in China in 1918. During this time, Cervantes' masterpiece left its mark on both the Chinese literature and other artistic fields. Having reviewed the reception of this classic in that country, this work focuses on the 3D film *Don Quixote* (2010) by A Gan. The analysis carried out delves into the relations that this production establishes with the previous works of the main filmmakers, the reflections in the Chinese culture on the basis of the historical context, the new narrative meanings, the sinicization of the characters' features and characteristics, the intermedial references, and the hybridizations between different media presented in the film.

Keywords: *Don Quixote*; film adaptation; cinema and literature; Chinese cinema; 3D film; *wuxia* and *jianghu*; sinicization.

¹ Trabajo vinculado al grupo de investigación «HUM-999: Metodologías y Herramientas para la Investigación sobre Cultura Visual (MHICV)» de la Universidad de Málaga.

1. INTRODUCCIÓN

Desde los inicios de la industria cinematográfica china ha existido una fluida relación intermedial con la literatura. Como señaló metafóricamente el director Feng Xiaogang en el Festival de Cine de Shanghai de 2012 «la literatura es el árbol y la película es el fruto» (Sichuan Daily, 2012). Profundizando en estos trasvases, dentro del panorama académico chino, son numerosos y variados los estudios que en las últimas décadas han abordado estas transposiciones mediales, siendo de especial interés las adaptaciones cinematográficas procedentes de la literatura.

Poniendo el foco en las adaptaciones nacionales, Xu y Lin (2020) exploran la relación entre el cine chino y la literatura en los últimos cien años; Cao (2020) indaga en las características posmodernas de las adaptaciones actuales procedentes de la literatura nacional; Zhang (2021) analiza la evolución que han experimentado estas adaptaciones en China durante las últimas décadas; Qin (2020) examina desde una perspectiva comparativa la literatura online actual y su transformación en «adaptaciones PL» (propiedad intelectual); Qiu (2020) realiza un análisis bibliométrico de la literatura sobre este tema para identificar las principales líneas de investigación; y, por último, Wan (2020) reexamina las teorías, modelos y métodos vinculados a este tipo de adaptaciones a partir de films estrenados en este siglo.

Desde la óptica de las producciones cinematográficas chinas basadas en obras literarias extranjeras, Huang (2007) señala, mediante un análisis cuantitativo, que desde los inicios del cine chino hasta 2006 se han realizado 132 adaptaciones cinematográficas procedentes de textos literarios extranjeros; Xu (2010) cartografía y describe ampliamente estos tránsitos intermediales a lo largo de la historia del cine chino; Zhang (2016) examina el potencial que sustentan estas adaptaciones cinematográficas para promover la cultura china y expandirse en los mercados internacionales; Chen (2013) explora la sinización de estas adaptaciones literarias; y Tian y Qin (2012) analizan el intercambio cultural que suponen estas producciones a través de las conexiones que establece *The Banquet* (2006) con *Hamlet* (1602) de William Shakespeare.

En este contexto, en correlación con la literatura española, resultan relevantes las investigaciones realizadas por Zhao (2013) y Ma, Villén Higuera y Ruiz del Olmo (2020) sobre la adaptación cinematográfica de una de las obras clásicas más populares: *Don Quijote de la Mancha*. Se trata de la película dirigida por A Gan, *Biografía de un espadachín*

caballeresco mágico: Tang Ji Ke De (2010)², la cual no solo es la única producción cinematográfica sobre este clásico en China, sino que es la única película china basada en una obra literaria española.

Históricamente, las adaptaciones cinematográficas del *Quijote* han despertado con frecuencia el interés académico tanto en el panorama español como en el internacional. Con más de sesenta versiones nacionales e internacionales³, numerosas publicaciones han indagado en el viaje cinematográfico de don Quijote, el cual se inició con *Don Quichotte* (1898), una producción de Gaumont, y continúa en la actualidad con la versión más reciente dirigida por Terry Gilliam, *El hombre que mató a Don Quijote* (2018). Ahora bien, dentro del amplio repertorio de adaptaciones, la presencia del *Quijote* en la pantalla china es un tema aun escasamente abordado debido a las limitaciones culturales, por un lado, y al único testimonio cinematográfico existente con *Tang Ji Ke De*, por otro.

Así pues, considerando la relevancia de esta singular producción, el presente texto persigue, en primer lugar, realizar una radiografía general de la recepción del *Quijote* en China que permita profundizar y comprender mejor el contexto de dicha adaptación cinematográfica. Para ello, mediante una revisión de fuentes bibliográficas, se examina la recepción de este clásico en China identificando su influencia en autores destacados y a través de las adaptaciones más notorias que se han realizado en otros medios, prestando especial atención a su traslación al ámbito cinematográfico.

El segundo objetivo propuesto es analizar la película *Tang Ji Ke De* (2010) examinando, por un lado, las relaciones y conexiones que establece este film con aquellas obras previas de los principales cineastas que intervienen en la película, es decir, en términos de Genette (1982), se explora la intratextualidad, y por otro, analizando las diferentes relaciones intermediales identificadas en la obra de A Gan. En este sentido, se adopta como marco analítico las tres subcategorías intermediales propuestas por Rajewsky (2005): las transposiciones mediales, entendidas como la transformación de un producto medial en otro; las hibridaciones de medios, es decir, la combinación de dos o más medios que aportan su propia materialidad y contribuyen a configurar y darle significado a un nuevo producto; y las referencias intermediales, tratándose en este caso de las referencias

² A partir de aquí se hará referencia a la película con el nombre de *Tang Ji Ke De* y al personaje de Don Quijote como Tang Ji.

³ Listado de las adaptaciones cinematográficas del *Quijote* disponible en <https://tinyurl.com/35w952x4>.

insertas en la película a un producto individual (obras literarias y cinematográficas), sistema (otros medios) o subsistema (géneros) de un medio diferente.

Tomando como punto de partida estas subcategorías, se examinan las reflexiones en la literatura y la cultura china considerando el contexto histórico en el que se desarrolla la obra de A Gan; los nuevos significados que propone esta versión desde el punto de vista narrativo y de los rasgos y características diferenciales, así como de las connotaciones culturales que sustentan los principales personajes del film; las referencias intermediales que contiene; y, por último, aquellas posibles hibridaciones de medios insertas en la película.

2. PANORAMA GENERAL DE LA RECEPCIÓN DE *DON QUIJOTE DE LA MANCHA* EN CHINA

Y el que más ha mostrado desearle ha sido el grande emperador de la China, pues en la lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome o por mejor decir suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote (Cervantes, 2004: 678-679).

En la «Dedicatoria al conde de Lemos» que aparece en la segunda parte del *Quijote*, cuando Cervantes fingió, no sin humor, que incluso un país tan remoto como China se había interesado por *El Quijote* para que sirviera de manual de enseñanza del español, no imaginó que tres siglos después aquella broma se convertiría en realidad. Tal proceso no fue fácil y requirió mucho tiempo, pero, finalmente, aquel ingenioso hidalgo que quiso ser caballero pudo cabalgar por tierras chinas a partir de 1918, año en el que se introdujo por primera vez esta obra gracias a Zhou Zuoren, un escritor de reconocido prestigio en el país.

En 1922, Lin Shu, con la ayuda de Chen Jialin, realizó la primera traducción a través de la versión inglesa del *Quijote* con el título adaptado de *Mo Xia Zhuan* [Biografía de un espadachín caballeresco mágico]. Posteriormente, Yang Jiang realizaría la primera traducción directamente del español en 1978. Y no sería hasta el año 1997, con motivo del 450 aniversario del nacimiento de Cervantes, que se publicarían sus obras completas en chino. En la actualidad, según contabilizó Ma (2021), hasta finales del año 2019, *El Quijote* fue la obra más publicada en China con un total de 193 versiones, de las cuales 74 son traducciones y adaptaciones y 119 son ediciones infantiles y juveniles.

A todo ello se añade la influencia de la obra cervantina en obras destacadas de algunos escritores chinos contemporáneos, como *El diario de un loco* (1918) y *La verídica historia de A Q* (1921) de Lu Xun, padre de la literatura moderna de aquel país; o en la *Biografía del Señor Nada* (1930), de Fei Ming, que posteriormente sería considerada por investigadores y lectores como *El Quijote* de China.

No obstante, la gran novela de Cervantes no solo ha dejado importantes huellas en la literatura nacional, sino también en otras formas artísticas como la música, el teatro y el cine. De este modo, a pesar de la gran distancia cultural, resulta particularmente interesante seguir la impronta que ha tenido este clásico desde sus primeras traducciones, surgidas en fechas más tardías que en otros países, hasta sus adaptaciones al mundo del teatro, la ópera y el cine. Así pues, en 1985 se estrenaría en Pekín por primera vez un ballet de *堂吉诃德* [Don Quijote], dirigido por el bailarín soviético Rudolf Nuréyev e interpretado por bailarines del Ballet Nacional de China. Más adelante, en el siglo XXI, aparecerían la obra de teatro *堂吉诃德* [Don Quijote] (2009), una ópera de Pekín titulada *魔侠吉诃德* [Don Quijote, el caballero andante] (2014) y el musical *我, 堂吉诃德* [Yo, don Quijote] (2015) (vid. Fot.1). En cuanto a su traslación a la gran pantalla, esta tendría lugar en 2010 con el estreno de la única versión cinematográfica existente hasta hoy en día: *Tang Ji Ke De* (A Gan, 2010).

Centrando la atención en este film, es preciso comenzar diciendo que su rodaje se realizó a lo largo de cuatro años y contó con un presupuesto de 75 millones de yuanes (CCTV6, 2010). Se llevó a la gran pantalla en 2010, promocionándose como la primera película producida en 3D del continente, de ahí que fuese incluida en la lista anual de películas clave ofrecida por la Administración Estatal de Radio, Cine y Televisión de China. Aunque la recaudación final no fue un éxito (pues solo alcanzó 40 millones de yuanes, una cantidad exigua comparada con otros metrajes), sin embargo, se convirtió en la película más taquillera de A Gan (Xuefeng, 2011). El propio director autoevaluaría su cinta señalando que «desde el punto de vista técnico, la película es un éxito porque sirve como experiencia para las películas en 3D posteriores; pero desde el creativo, no consiguió una nota buena» (apud, Xue, 2011: 65). En la misma línea en la que se manifestaría la crítica, pues, como señaló Tian (2010), *Tang Ji Ke De* (2010) se puede considerar una producción que supuso un avance y una mejora de la tecnología cinematográfica en el país asiático, promovió el desarrollo de nuevos profesionales y el uso de nuevas tecnologías y, además, permitió a la industria china posicionarse a nivel global.

3. ANÁLISIS DE *TANG JI KE DE* (A GAN, 2010)

3.1. La huella creativa de los principales cineastas

Primeramente, cobra especial relevancia en esta adaptación la noción de intratextualidad, entendida como la relación que establece una obra con otras del mismo autor. En el terreno fílmico, como señala Song (2014), la intratextualidad «fomenta que la audiencia no vea películas de forma aislada, sino en relación con otros films del mismo director con la finalidad de desentrañar el estilo característico del cineasta y sus recurrentes obsesiones temáticas» (p. 227). No obstante, aunque a menudo la intratextualidad queda asociada a la figura del director, la cual está estrechamente ligada al concepto de autoría en el cine, esta se puede extender también a otras imágenes dominantes, como los actores u otros miembros creativos destacados (Corrigan, 2004), cuyas obras anteriores son igualmente determinantes en la decodificación de una nueva producción.

Partiendo de esta base, pues, destacan en la adaptación china del clásico la figura del director A Gan, cuyo verdadero nombre es Liu Xiaoguang, y la del guionista Yu Baimei. Anteriormente al rodaje de esta versión del *Quijote*, A Gan era considerado uno de los pocos directores en el panorama del cine de terror en China (Peng y Tan, 2007). Algunas de sus obras destacadas en este género son *古镜怪谈* [El Espejo] (1999), *闪灵凶猛* [Cameraman] (2001) o *天黑请闭眼* [Cierra los ojos en la oscuridad] (2004). En consonancia con este bagaje, A Gan introduce a lo largo del viaje de Tang Ji diversos personajes siniestros y escenarios oscuros⁴, los cuales crean un escenario atípico para este clásico, próximo al cine de terror, supusieron un problema para su visualización en 3D.

Paralelamente, A Gan desarrollaría también su carrera como director en el ámbito de la comedia, dirigiendo películas como *考试一家亲* [Examen familiar] (2001), *非常浪漫* [Doble cita] (2003) o *大电影 2.0 之两个傻瓜的荒唐事* [La gran película 2.0: historia de dos estúpidos] (2007), una adaptación de la comedia española *Torremolinos 73* (Berger, 2003). En este mismo género, destacaba también Yu Baimei por la creación de guiones de comedias cinematográficas que fueron un gran éxito de taquilla. La experiencia previa de ambos profesionales en este género supuso una influencia directa en la adaptación de la obra de

⁴ A Gan vincula principalmente estos escenarios oscuros al *jianghu* (concepto que se verá en el siguiente punto) para diferenciarlos del mundo ordinario. Asimismo, la atmósfera oscura que acompaña a Tang Ji se utiliza para enfatizar su locura, ya que cuando recobra la cordura los escenarios son más luminosos y coloridos.

Cervantes al construir personajes que rozan lo ridículo y disparatado en muchas ocasiones.

La apuesta por el humor en esta adaptación también es visible a través del célebre actor que interpreta a Tang Ji, Guo Tao, quien posee una amplia experiencia en el género de la comedia. En línea con su trayectoria, Guo Tao efectúa una interpretación cómica del personaje, vinculándolo en muchas ocasiones al humor superficial del cine comercial. Lejos de ser una maniobra sencilla para versionar el clásico desde una óptica comercial, la conversión de Tang Ji en un personaje cómico está motivada principalmente por la concepción que se ha realizado tradicionalmente en China de este personaje. Según indica Han (2016), considerando el periodo de cambios experimentado en el país asiático en la década de los 20 y 30, cuando surgieron las primeras traducciones del clásico, los lectores interpretaron la figura de don Quijote como un personaje ridículo y cómico. De ahí que la traslación de este personaje clásico a la gran pantalla, consecuentemente, se haya llevado a cabo por cineastas destacados dentro del mundo del humor.

No obstante, también es visible en la construcción del personaje de Tang Ji la experiencia de Guo Tao en el teatro, ya que protagonizó previamente la versión teatral china *Tang Ji He De* (2009), cuya última representación tuvo lugar en el XXXIV Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro en 2011. Como apunta el propio actor, la mayor diferencia entre ambas adaptaciones radica en que «la versión teatral es más fiel a la obra original, mientras que en la versión cinematográfica, bajo la etiqueta de película comercial, el protagonista don Quijote resulta más ridículo y se destacan más los efectos visuales» (*apud*, Yu, 2010:129).

3.2. Las aventuras de Tang Ji por el *jianghu*

El argumento de Tang Ji se desarrolla en un lugar de la Mancha, a pesar de que este no exista realmente en China, y se sitúa históricamente en la dinastía Tang (618-907), considerada como un periodo culminante de la civilización del país⁵. En este contexto, el

⁵ En la Dinastía Tang surgieron en distintos ámbitos culturales grandes personajes, tales como Wu Zetian, la única monarca soberana en toda la historia de China; Xuanzang, famoso monje budista Zen; los destacados calígrafos Yan Zhenqing y Ouyang Xun; y, sobre todo, los magnos literatos Li Bai, Du Fu, Wang Wei, Bai Juyi, Hanyu y Liu Zongyuan. La transposición del *Quijote* a este periodo supone un homenaje a este personaje, reforzando así la magnitud de la obra cervantina y estableciendo una correlación con el trasfondo histórico del *Quijote*, es decir, una época dorada en todos los órdenes a lo largo de la historia española.

protagonista se entrega a la lectura de libros de artes marciales y, embebido en ellos, desea convertirse en un héroe del *jianghu*, que literalmente se traduce como «ríos y lagos», pero que adquiere un significado simbólico al representar «el mundo fantástico de las artes marciales chinas, el reino criminal de las triadas, una condición anárquica fuera del alcance del gobierno, el mundo mítico» (Wu, 2012: 60). En palabras de Hamm, el *jianghu* se entendería como «el conjunto de posadas, carreteras y vías fluviales, templos desiertos, guaridas de bandidos y extensiones de tierras salvajes establecidas en los márgenes geográficos y morales de la sociedad» (2005: 17). Dada la particularidad de todos estos espacios alternativos, que establecen una conexión con el concepto foucaultiano de heterotopía, el *jianghu* se ha convertido en la actualidad en un símbolo de la chinoidad (Song, 2019). Considerando la multiplicidad de significados que acumula este término, la aventura cinematográfica de Tang Ji se desarrolla principalmente en estos espacios periféricos, alejados de la vida cotidiana de la sociedad china, por los que deambulan todo tipo de personajes marginales.

En fin, se entrega completamente a la lectura, pasándose días y noches sin cesar. En su mente, está lleno de toda la fantasía de los libros: artes marciales, batallas, guerras, desafíos, heridas, requeiebros, amores, tormentas, disparates, etc. Está convencido de lo que leía en los libros, de que todas las ficciones son verdad. En realidad, ha perdido totalmente el juicio y se le ocurre una idea que ningún loco del mundo ha tenido: ser un héroe andante que recorre el mundo, enderezar tuertos, ayudar a los menos favorecidos, deshacer agravios, acabar con la violencia y hacer eterno su hombre y fama (*Tang Ji Ke De*, 2010)⁶.

A pesar de la renovación del espacio narrativo, como se puede observar en el fragmento citado, A Gan mantiene la esencia de la obra original⁷, aunque el mundo cinematográfico sobre el que se erige el

⁶ Traducción propia.

⁷ «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. Lenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requeiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía [...] en efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo [...] deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrarse eterno

personaje no procede de las novelas de caballerías, sino del *wuxia* [武侠], del que enseguida hablaremos. Esta nueva perspectiva queda denotada en la propia caracterización del personaje, que se arma con la flamante lanza de su abuelo Tang Fanghai, un héroe del *jianghu*, en lugar de hacerlo con las armas avejentadas que aparecen originalmente en la novela. Más aun, para acentuar su relación con el mundo de las artes marciales, Tang Ji aparece con el vestuario tradicional de la China antigua, portando una capa sin mangas que suele ser usada por aquellos héroes y personajes destacados en el género *wuxia* (vid. Fot. 2).

De este modo, la versión de A Gan propone un pasaje intermedial de género (Michael y Schäffauer, 2006) que adapta y redefine este clásico en base al *wuxia*. Profundizando en el significado de este género, el «wu» proviene de «wushu» y significa literalmente «artes marciales», mientras que el «xia» es el nombre representativo del héroe, caballero, aventurero o guerrero. El *wuxia* es un gran género literario popular, extendido a otros medios como el cine, la televisión, el teatro o los videojuegos, que se fundamenta en los sucesos ficticios en el reino de *jianghu*, donde los caballeros errantes siguen un código ético propio (Teo, 2009) y persiguen habitualmente convertirse en héroes del *jianghu*.

La novela de *wuxia* puede ser comparable a la novela de caballería de Occidente por la semejanza de sus características literarias, de ahí que la reflexión del clásico literario en este género sea la opción más coherente y natural. Para potenciar la conexión con este género, en el film se observan algunas referencias intermediales e intramediales (Rajewsky, 2005) vinculadas a la cultura literaria y cinematográfica del *wuxia*. Por ejemplo, en una de las primeras escenas aparece Tang Ji leyendo *Xia ke xing* [侠客行, Oda a la galantería] (1965), un libro destacado de este género escrito por Jin Yong; la aparición de los nombres *You men ke zhan* [尤门客栈] y *Jin Xiangtong* [金镶铜], que hacen referencia al nombre de la posada de la película *Long men ke zhan* [龙门客栈, La posada del dragón] (King Hu, 1967) y su dueña *Jin Xiangyu* [金镶玉] respectivamente; la inclusión de diversos nombres de personajes procedentes de la película *La nueva posada del dragón* (Li Huimin, 1992); o, por último, la vinculación que establecen algunos personajes con la obra de Gu Long, como Chu Liuxiang y Ximen, o a la obra de Jin Yong, como la princesa Xiang Xiang, Xiao Feng y Linghu, los cuales, asimismo, se reunieron de una forma metaficticia en la película de A Gan.

nombre y fama» (Cervantes, 2004: 41-44).

En este sentido, el uso de la metaficción es claramente visible en una escena de la película en la que Tang Ji y Sang Qiu (Sancho Panza) llegan a una feria y se convierten en espectadores de un Errenzhuan [二人转], una actuación que entremezcla bailes y canciones populares del nordeste de China. Precisamente, la historia que los artistas están narrando es la de Tang Ji y Sang Qiu, lo cual establece una correlación con los recursos metaficcionales que Cervantes aplica en la segunda parte del *Quijote* cuando diversos personajes discuten sobre acontecimientos de la primera parte. De este modo convergen en la película una pluralidad de referencias a personajes, espacios e historias procedentes de múltiples estratos espacio-temporales, incidiendo así en la importancia que tiene el tema de la ficción en *El Quijote*.

Por otra parte, en relación a la narrativa del film, la partida de Tang Ji de su hogar está forzada por el conflicto que tiene con sus padres, que le acusan de perder el tiempo leyendo novelas de *wuxia* en lugar de prosperar y trabajar como sus tres hermanos. Aunque esta ruptura con la familia supone una trasgresión en el contexto de la cultura china, Tang Ji se reconcilia con la tradición al querer seguir los pasos de su abuelo: el héroe Tang Fanghai. Posteriormente, el viaje del caballero, en analogía con el ventero que le arma caballero, comienza con una peregrinación a las montañas en busca del maestro de *kung fu*, representado de forma satírica por un mendigo, para convertirse en un caballero al adquirir sus conocimientos y destrezas.

Durante sus aventuras, se reproducen de forma no lineal algunos episodios destacados de la novela original, como el de los rebaños, el manto de Sancho o el más representativo de los molinos. Asimismo, destaca también la reescritura que experimenta el episodio del Caballero del Bosque, reproducida en esta versión mediante una competición de múltiples caballeros procedentes del *jianghu* por ser el mejor en una reunión acontecida en una venta. Uno de ellos, el Señor Ximen, confiesa que ha vencido al famoso caballero Tang Ji en una batalla, aludiendo así al episodio del Caballero del Bosque en el texto original.

En los diferentes episodios que representa el film, si bien se detecta una lucha constante contra las injusticias, el *leitmotiv* fundamental es el amor y la salvación de la princesa Xiang Xiang (Dulcinea) (Ma, Villén Higuera y Ruiz del Olmo, 2020), que es secuestrada por un grupo de bandidos (*vid.* Fot. 3). En línea con la figura clásica del héroe en *jianghu*, Tang Ji se enamora de una dama, a quien sirve y se encomienda. Por consiguiente, de manera alternativa al texto clásico, la princesa Xiang

Xiang, que verdaderamente es una labradora llamada Cuihua⁸, aparece como un personaje más en la historia y encarna, a través de los ojos de Tang Ji, la belleza y la virtud.

Ahora bien, considerando la composición circular «salida, aventuras y regreso» (Togebly, 1991: 61) propuesta en la novela por las tres salidas de don Quijote, las cuales muestran cómo el personaje evoluciona desde la cordura hasta la insania y de nuevo a la cordura, el film, aunque sigue una composición circular similar, propone una dualidad nueva entre la locura y la cordura de don Quijote. La historia no se cierra con la muerte de Tang Ji, sino que finalmente recupera la cordura, salvando y conquistando a la princesa Xiang Xiang. En este punto, se ofrece un nuevo giro de la historia al contar Tang Ji con el apoyo del pueblo para luchar contra los bandidos, lo que entronca con la histórica lucha de la sociedad china, así como con la del Partido Comunista Chino (Nieto, 2017). Tras la victoria, en cambio, Sang Qiu (Sancho) pierde el juicio y es qui jotizado cuando, de vuelta en *jianghu*, embiste a un molino al confundirlo con un gigante (*vid.* Fot. 4). Como señala Ma, Villén Higuera y Ruiz del Olmo (2020), este final está estrechamente vinculado a la cultura tradicional del país asiático, concretamente, a la idea de cambio permanente del taoísmo⁹, en la que se produce una interacción continua entre dos fuerzas opuestas y complementarias a la vez: el *yin* y el *yang*. La película propone así una dualidad cíclica en la que los personajes representan en gran medida los principios fundamentales de estos conceptos taoístas.

Otra lectura posible de este final es la continuidad de los caballeros en *jianghu*. A diferencia de don Quijote, que se arrepiente en su lecho de muerte de haber creído en los héroes de caballería, Tang Ji no llega a expresar su arrepentimiento y observa en primera persona cómo se produce la qui jotización de Sang Qiu. Esta continuidad establece así una correlación con la proliferación de héroes en *jianghu* que están emergiendo actualmente en la cultura popular, por un lado, y con el auge del propio género *wuxia*, por otro.

⁸ «Cuihua» es un nombre utilizado comúnmente en las zonas rurales de China, por lo que se hace de esta forma alusión a la campesina Aldonza Lorenzo. Más aún, «Xiang Xiang» significa literalmente «fragancia», lo cual establece así una conexión próxima con el nombre Dulcinea.

⁹ Esta referencia al taoísmo refuerza el contexto histórico en el que se desarrolla la película: la Dinastía Tang, en la cual el taoísmo era la tradición filosófica predominante. Otra referencia a esta corriente filosófica y religiosa se identifica en la escena de la feria anteriormente mencionada cuando un personaje taoísta, tratándose este de un agorero, quiere escribir una biografía de Tang Ji y Sang Qiu.

3.3. Rasgos y características de los personajes principales procedentes de la cultura china

En un lugar de la Mancha, vive un descendiente de familia hidalga, cuyo abuelo, Tang Fanghai, fue un gran héroe del *jianghu*. Con sus hermanos siempre discute sobre quién es el mejor héroe, si Gudu Qiubai o Linghu Chong, pero nunca está satisfecho con la respuesta. Y su padre está disgustado por la obsesión de su hijo (*Tang Ji Ke De*, 2010)¹⁰.

A través de esta introducción inicial de la película se puede observar cómo se renueva el contexto inicial del hidalgo al describir sus vínculos familiares. Al igual que en muchos films *wuxia*, protagonizados por héroes jóvenes que se alejan del ámbito familiar en busca de aventuras, las tensiones familiares se constituyen en esta adaptación como el principal catalizador de la partida de Tang Ji. En este punto, destaca además el distanciamiento entre este caballero joven y vigoroso y la figura frágil y de avanzada edad que representa Alonso Quijano.

En otra dirección, la imbricación de don Quijote con la cultura china se observa en la gran carga semántica que porta el nombre chino que adquiere el caballero: Tang Ji Ke De¹¹ (Ma, Villén Higuera y Ruiz del Olmo, 2020). Antepuesto tradicionalmente al nombre en China, el apellido Tang alude a la Dinastía Tang, que es la época histórica en la que se desarrolla el argumento. Este periodo no solo hace referencia a los orígenes del *wuxia*, sino que es uno de los contextos más utilizados por destacados cineastas del cine *wuxia* como Zhang Yimou o He Ping (Teo, 2009). Le sigue Ji, que es su nombre y proviene de la locución fija de cuatro caracteres chinos «Ji Xiang Fu Gui», en la que cada carácter adopta los significados de «fortuna, bondad, riqueza y nobleza» respectivamente. Al tener tres hermanos y ser el mayor, a Tang Ji le corresponde el primer carácter. En último lugar, Ke De es el nombre de cortesía y tiene su origen en la frase «Bu ke zhi yi li, er ke

¹⁰ Traducción propia.

¹¹ «Tang Ji He De» es la traducción fonética de «don Quijote» en chino, aunque según una encuesta realizada por Ma (2021), la mayoría de personas chinas siempre dice «Tang Ji Ke De» cuando se refiere al *Quijote*. Esta pronunciación incorrecta se debe al escaso uso del tercer carácter (He/诃) que se parece mucho a otro más habitual «Ke/柯». Considerando esta particularidad, cabe indicar que A Gan recurre al nombre de «Tang Ji Ke De» en la película, aunque en este caso no se trata de un error, sino que adopta un significado particular como se verá más adelante.

an yi de» de un antiguo texto titulado *Guanzi* (S. VII a.e.c.), que literalmente significa «los problemas no se pueden resolver con la fuerza, sino mediante la virtud».

La sinización que experimenta el caballero se extiende también a Rocinante, al que Tang Ji le da el nombre de Zhua Huang Fei Dian, uno de los caballos más destacados del ilustre Cao Cao, Emperador Wu del Reino de Wei. Debido a su gran nobleza, este caballo no era utilizado para la guerra, sino que Cao Cao lo montaba en ceremonias y momentos triunfales. Mediante esta referencia, A Gan propone así el prelude de un viaje alternativo por La Mancha china que, a diferencia de la obra de Cervantes, acabará con el triunfo de Tang Ji.

Por otra parte, no podemos olvidar que sin escudero no hay caballero. La figura de Sancho Panza en esta versión no es menos importante que la del hidalgo, ya que, como indica Scamuzzi: «el verdadero indicador de que una imitación de Don Quijote haya salido bien, es la figura de Sancho Panza» (2007: 221). En la película, Sancho Panza adopta el nombre de Sang Qiu, una traducción fonética directa, y mantiene sus rasgos físicos más notorios al ser bajito y gordo. El personaje sigue siendo un fiel compañero, aunque cobarde en algunas situaciones, y en sus diálogos recurre con frecuencia a los refranes, los cuales, en esta ocasión, proceden de la cultura china. Por ejemplo, entre los que cita Sang Qiu destacan: «está a la vista como si fuera un piojo encima de un calvo», «el que se acerque al bermellón se enrojecerá, el que toque la brea se contaminará», «cuatro caballos no pueden retractarse de lo que uno ha dicho» o «la comadreja saluda a la gallina sin la mejor de las intenciones», los cuales pueden sorprender en el contexto hispánico, pero que se adecúan perfectamente al chino.

En cuanto a la motivación que impulsa a Sang Qiu a iniciar el viaje, está igualmente ligada a la esperanza de recibir como recompensa el cargo de gobernante, pero, esta vez, de una de las cuatro ínsulas (Ínsula Taohua, Ínsula Binghuo, Ínsula Shenlong e Ínsula Tongchi) que Tang Ji le promete. De esta manera, al igual que la pareja cervantina, mientras que Tang Ji se caracteriza por su idealismo, Sang Qiu es un hombre material y prosaico. Esta caracterización del personaje queda evidenciada en uno de los diálogos que mantiene la pareja en la película:

[Tang Ji:] Tengo una cosa que vale más que el dinero.

[Sang Qiu:] ¿Qué es, señor?

[Tang Ji:] El espíritu.

[Sang Qiu:] Oh, Dios de oro¹² (*Tang Ji Ke De*, 2010)¹³.

Junto a ambos personajes, «Dulcinea es, aparte Don Quijote y Sancho, la figura señera del relato; tan importante, que representa cada vez más acentuadamente el motor decisivo del esfuerzo y la emoción del sin par hidalgo» (Fernández-Cuenca, 2017: 34). Trasladada al film como la princesa Xiang Xiang, este personaje funciona también como una figura destacada que motiva el clásico romance de los caballeros en el cine *wuxia* y promueve las acciones y los valores heroicos de Tang Ji. Adicionalmente, constituye un nodo con la cultura *wuxia*, ya que hace referencia a la protagonista homónima del libro *The Book and the Sword* (1955) de Jin Yong, uno de los personajes femeninos más hermosos creados por este autor. En dicha obra, Xiang Xiang existe como si fuera un hada y es tan hermosa que su aparición en los campos de batalla hace que todos los soldados se detengan y suelten sus armas al verla (Hao, 2017). Como reflejo de esta referencia literaria, la princesa Xiang Xiang es representada en el film como una campesina bella y atractiva que cumple con los cánones estéticos de los personajes femeninos deseados por los héroes y se aleja, por consiguiente, de la rudeza y la masculinidad con la que Sancho describía a Dulcinea en el texto original¹⁴.

3.4. Un viaje intermedial por el *jianghu*: pintura, animación y videojuegos

Una de las singularidades que presenta la película de A Gan es la alusión a diferentes medios artísticos y de entretenimiento. Al principio del film, cuando Tang Ji está sumergido en sus lecturas, se reproduce el mundo imaginario de la literatura *wuxia* mediante una escena de gran interés en la que convergen la pintura china, la animación y los videojuegos. Así, el *jianghu* imaginado por Tang Ji adquiere la forma de una pintura paisajística de estilo *shui mo* [水墨, tinta aguada]. La inclusión de este estilo pictórico, iniciado durante la dinastía Tang (618-907), acentúa el contexto histórico en el que se

¹² La transcripción fonética de «espíritu» en chino es «Jing Shen» y se parece mucho a «Jin Shen», que significa «Dios de oro». De ahí la confusión de Sang Qiu.

¹³ Traducción propia.

¹⁴ «Sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora» (Cervantes, 2004: 309-310).

desarrolla el film y añade también un significado particular a esta versión cinematográfica. En este tipo de pintura, por un lado, aparecen los opuestos complementarios, *yin-yang*, representados por el contraste absoluto entre el blanco y el negro (Yang, 2015) y, por otro, no se persigue representar el mundo real, sino plasmar la esencia y la vitalidad de la naturaleza (Kraemer, 2009). La traslación de este pensamiento filosófico de la pintura paisajística china en la recreación del *jianghu* refuerza la expresión del mundo interior del personaje, así como aquellos opuestos complementarios que dan forma a Tang Ji: realidad y ficción, y cordura y locura.

Junto a las conexiones establecidas con la pintura, destaca que esta misma escena sea un fragmento de animación lograda por medio de CGI (Computer Generated Imagery) para potenciar el efecto 3D de esta producción. Además, la acción desarrollada en esta escena, así como la estética de los personajes, están estrechamente vinculadas al mundo de los videojuegos. Esta particular combinación de medios, por consiguiente, convierte este fragmento en una especie de cinemática que presenta el viaje de aventuras que le espera a Tang Ji, además de potenciar considerablemente la espectacularización del film (Ma, Villén Higuera y Ruiz del Olmo, 2020).

La interrelación entre ambas formas mediales supone una gran innovación en el mundo cinematográfico del *Quijote*. Si bien el punto de partida que despierta la imaginación de Tang Ji es la literatura, la reconstrucción de su imaginación se lleva a cabo a través de un lenguaje, estética y acción acorde con los nuevos medios. Mediante esta hibridación, por tanto, se produce una renovación del mundo interno del caballero al alterar la continuidad cinematográfica e insertar otras formas mediales para reconstruir su imaginación. Esta forma de imaginar que tiene el protagonista, análoga a las nuevas tendencias culturales de la sociedad contemporánea china, persigue así establecer una conexión más profunda entre este clásico y el público actual, especialmente, con el más joven.

4. CONCLUSIONES

Para su aclimatación en un contexto cultural y social tan distinto, la adaptación cinematográfica del *Quijote* no ha sido nada fácil en China. Cien años después de la aparición de su primera traducción en este país, si bien han surgido durante este periodo un amplio número de traducciones y diversas adaptaciones de este clásico, tan solo existe una versión cinematográfica, cuyo resultado en taquilla puede calificarse de manifiesta decepción en base a su presupuesto y a las expectativas generadas. Al margen de sus resultados económicos, al tratarse de la

primera película del *Quijote* producida en China, y con ninguna obra cinematográfica anterior de referencia, puede considerarse como una propuesta novedosa y original que imbrica la obra maestra de la literatura española con un gran género como es el *wuxia* o género de artes marciales.

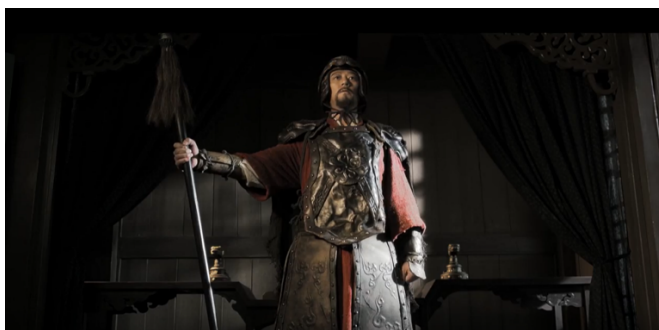
El análisis efectuado revela además la riqueza del viaje que realiza Don Quijote por el *jianghu* de la dinastía Tang, un espacio cargado de significados que permite a este gran personaje de la literatura universal establecer un diálogo inédito y amplio con la cultura china. Así pues, lejos de ser una simple propuesta comercial deslucida por unos efectos visuales e imágenes en 3D que no cumplieron con las expectativas de los espectadores, la producción de A Gan es un texto poliédrico que acumula e imbrica significados procedentes de la obra previa de los cineastas más destacados del film, la cultura literaria y cinematográfica del género *wuxia*, un periodo histórico de oro como la dinastía Tang, una corriente de pensamiento como el taoísmo y medios como la pintura tradicional china, la animación y los videojuegos. Todo este flujo de significados revela así la complejidad de la configuración medial de *Tang Ji Ke De* (2010), siendo esta diseccionada en este estudio aplicando el criterio de las tres subcategorías intermediales definidas por Rajewsky (2005).

Por último, a modo de reflexión final, la versión de A Gan se puede considerar como un caso paradigmático dentro de la historia cinematográfica del *Quijote* no solo por la notoria renovación tecnológica, estética, formal y cultural que traslada a este clásico al ámbito del cine comercial, sino también por experimentar de forma original con las posibilidades que ofrece la combinación de múltiples medios desde el prisma de la cultura china para integrar nuevos significados. Es por todo ello que *El Quijote*, en tanto que modelo universal, trasciende así una vez más a su época y su cultura para instalarse en un panorama cinematográfico tan singular como el chino, lo cual promueve la fértil polisemia que emana constantemente de este clásico literario.

IMÁGENES



Fot. 1. De izquierda a derecha y de arriba abajo, imágenes del ballet, teatro, ópera de Pekín y el musical del *Quijote* en China (apud. Ma, 2020)



Fot. 2 (00:07:04). Tang Ji con el vestuario tradicional antes de su salida



Fot. 3 (00:13:55) Primera vez que Tang Ji ve a Xiang Xiang, quien está siendo secuestrada por un grupo de bandidos



Fot. 4 (01:42:06) Sang Qiu lanzándose contra un molino al final de la película

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- A, Gan (2010), 魔侠传之唐吉可德 [Biografía de un espadachín caballeresco mágico: Tang Ji Ke De], Filmko Film y GS FILMS et al.
- CAO, Zhong (2020), «国产文学改编电影的后现代文化特征» [Características culturales posmodernas de las películas adaptadas de la literatura nacional], *Journal of Hunan Mass Media Vocational and Technical College*, 20, págs. 25-28.
- CCTV 6 (2010), «魔侠传之唐吉可德» [Biografía de un espadachín caballeresco mágico: Tang Ji Ke De], *CCTV 6*. [En línea: http://www.1905.com/mdb/film/337984/feature/?fr=mdbpy_sy_hxdb. Fecha de consulta: 01/09/2021].

- CERVANTES, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.
- CHEN, Hong (2013), «世界文学经典的中国化改编——解读电影《一个陌生女人的来信》中的民族文化元素» [La adaptación sinizada de los clásicos de la literatura universal: una interpretación de los elementos culturales nacionales del film *Carta de una desconocida*], *Masterpieces Review*, 11, págs. 58-59.
- CORRIGAN, Timothy (2004), «Auteurs and the New Hollywood», en J. Lewis (ed.), *The New American Cinema*, Durham, Duke University Press, págs. 38-63.
- FERNÁNDEZ-CUENCA, Carlos (2017), «Historia cinematográfica de Don Quijote de la Mancha», en E. de la Rosa et al. (coords.), *Cervantes en imágenes*, Alcalá de Henares/Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, págs. 31-73.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- HAMM, Christopher (2005), *Paper Swordsmen: Jin Yong and the Modern Chinese Martial Arts Novel*, Hawai, University of Hawai'i Press Honolulu.
- HAN, Fang (2016), «El viaje a China de Don Quijote de la Mancha», *Revista Instituto Confucio*, 35/2, s. pág.
- HAO, Yue (2017), «金庸武侠小说中的女性形象分析» [Análisis de los personajes femeninos en las obras de artes marciales de Jin Yong], *Language Planning*, 8, págs. 61-62.
- HUANG, Ren (2007), «根据外国文学作品改编的中国电影一览表» [Listado de películas adaptadas de obras literarias extranjeras en China], *Film Art*, 312, págs. 49-51.
- KRAEMER, Sonia (2009), «Influencias de la filosofía daoísta en los principios estéticos de la pintura china de paisaje», *Humana del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos*, 4/7, págs. 97-111.
- MA, Xinjie (2020), *La recepción de «El Quijote» y otras obras de Cervantes en China: traducciones, imitaciones, adaptaciones*, Jaén, Universidad de Jaén [Tesis Doctoral].
- MA, Xinjie (2021), «Cien años de literatura española en China: análisis cualitativo y cuantitativo», *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 39, págs. 123-139.
- MA, Xinjie, VILLÉN HIGUERAS, Sergio Jesús y RUIZ DEL OLMO, Francisco Javier (2020), «El Quijote en el cine chino: *Biografía de un espadachín caballeresco mágico: Tang Ji Ke De* (A Gan, 2010)», *Arte, Individuo y Sociedad*, 32/1, págs. 117-131.

- MICHAEL, Joachim y SCHÄFFAUER, Markus Klaus (2006), «El pasaje intermedial de los géneros», en A. de Toro (ed.), *Cartografías y estrategias de la «postmodernidad» y la «postcolonialidad» en Latinoamérica. «Hibridez» y «globalización»*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, págs. 473-516.
- NIETO, Rafael (2017), «Tang Ji Ke De (A Gan, 2010)», en E. de la Rosa et al. (coords.), *Cervantes en imágenes: donde se cuenta cómo el cine y la televisión adaptaron su vida y obra*, Alcalá de Henares/Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, págs. 446-459.
- PENG, Jingyi y TAN, Qiuwen (2007), «阿甘: “中国的恐怖片没有出路» [A Gan: “No hay salida para las películas de terror chinas”], *Film Art*, 2, págs. 44-48.
- QIN, Xinghua (2020), «从文学到 IP: 比较艺术学视野下的文学改编电影研究» [De la literatura a la propiedad intelectual: investigación sobre las películas adaptadas de la literatura desde la perspectiva del arte comparado], *Journal of Beijing Film Academy*, 6, págs. 30-35.
- QIU, Daidong (2020), «国内文学改编研究现状与热点 (1992-2019) ——基于文献计量学的可视化分析» [El estado de la investigación y los hot spot de las adaptaciones literarias nacionales (1992-2019): análisis visual basado en la bibliometría], *Popular literature*, 7, págs. 34-35.
- RAJEWSKY, Irina (2005), «Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality», *Intermédialités*, 6, págs. 43-64.
- SCAMUZZI, Iole (2007), *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- SICHUAN, Daily (2012), «El mito de la taquilla caerá tarde o temprano», *People's Daily Online*. [En línea: <http://culture.people.com.cn/n/2012/1214/c172318-19903474.html>]. Fecha de consulta: 20/10/2021].
- SONG, Geng (2019), «Masculinizing Jianghu Spaces in the Past and Present: Homosociality, Nationalism and Chineseness», *Nan Nü*, 21, págs. 107-129.
- SONG, Hwee Lim (2014), «Positioning auteur theory in Chinese cinemas studies: intratextuality, intertextuality and paratextuality in the films of Tsai Ming-liang», *Journal of Chinese Cinemas*, 1/3, págs. 223-245.
- TEO, Stephen (2009), *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

- TIAN, Lin (2010), «打造中国首部 3D 立体魔侠传——《唐吉可德》后期特效解密» [La creación de la primera película en 3D de China: explotación de la posproducción de efectos 3D de Tang Ji Ke De], *Television Caption Effects Animation*, 11, págs. 8-15.
- TIAN, Miao y QIN, Xinghua (2012), «浅析中国电影对外国文学的改编——以《夜宴》为例» [Análisis de la adaptación de películas chinas a la literatura extranjera: el caso de *The banquet*], *Film review*, 21, págs. 39-40.
- TOGEBY, Knud (1991), *La estructura del Quijote*, trad. de A. Rodríguez Almodóvar, Sevilla, Imprenta A. Pinelo.
- WAN, Chuanfa (2020), «从文学到电影: 关于改编观念、理论、模式及方法等的思考» [De la literatura al cine: reflexiones sobre los conceptos, teorías, modelos y métodos sobre las adaptaciones], *Journal of Shanghai Normal University*, 49/1, págs. 111-123.
- WU, Helena Yuen Wai (2012), «Recorridos por ríos y lagos: una mirada al Jianghu intraducible en la cultura y la literatura chinas», *452°F. Revista electrónica de la literatura y literatura comparada*, 7, págs. 58-72.
- XU, Hong (2010), *西文东渐与中国早期电影的跨文化改编 (1913-1931)* [La difusión hacia el Este del idioma occidental y la adaptación transcultural de las primeras películas chinas (1913-1931)], Shanghai, Universidad de Shanghai [Tesis Doctoral].
- XU, Hong (2011), «论中国本土电影对外国文学作品的改编 (1913-1977)» [Sobre las películas chinas adaptadas de obras literarias extranjeras (1913-1977)], *Journal of Nanjing Arts Institute (Music & Performance)*, 4, págs. 142-146.
- XU, Zhaoshou y LIN, Heng (2020), «百年中国电影与文学关系探究» [Investigación sobre la relación entre el cine chino y la literatura en los últimos 100 años], *Academic Journal of Zhongzhou*, 2, págs. 151-159.
- XUE, Feng (2011), «导演阿甘: 它是靠本事获得了 4 千万票房» [El director A Gan: la película consiguió recaudar 40 millones de taquilla por sus características], *CinemaWorld*, 3, pág. 65.
- YANG, Lun (2015), *Pensamiento de la pintura paisajística china: hacia una estética filosófica de lo fluido y lo inmaterial*, Salamanca, Universidad de Salamanca [Tesis Doctoral].
- YU, Lu (2010), «郭涛, “堂吉诃德”让人疯魔» [Guotao, don Quijote hace perder la sensatez], *East Movie*, 10, págs. 128-129.
- ZHANG, Jing (2016), «新世纪外国文学改编的中国影视研究» [Investigación sobre el cine y la televisión adaptada de la literatura extranjera en el nuevo siglo], *Masterpieces Review*, 6, págs. 170-171.

El *Quijote* en China

- ZHANG, Ying (2021), «从《活着》到《小时代》，文学改编电影变迁» [Desde *¡Vivir!* a *Tiny Times*: cambios en las adaptaciones cinematográficas literarias], *Reporter's Notes*, 13, págs. 30-33.
- ZHAO, Yanhua (2013), «从《堂吉诃德》到《魔侠传之唐吉可德》 [De *Don Quijote de la Mancha* a *Biografía de un espadachín caballeresco mágico: Tang Ji Ke De*], *Film Literature*, 9, págs. 27-28.

Fecha de recepción: 20/01/22.

Fecha de aceptación: 22/03/22.