

EN TEORÍA

El *Quijote*, fuente de la fantasía infantil actual

Margarita Casanueva*



GUSTAVE DORÉ, DON QUIJOTE DE LA MANCHA, EDICOMUNICACIÓN, 1990.

La autora se ha acercado de nuevo al Quijote para intentar demostrar que es la fuente principal de donde bebe el género de la fantasía y, más concretamente, el actual relato fantástico para niños y jóvenes. Un análisis de la obra pone de manifiesto sus relaciones con el mencionado género. El Quijote es una mezcla de fantasía y realidad de límites indefinidos, como lo fue el cuento maravilloso y lo es la actual fantasía.

Ardua labor la de acercarse al *Quijote*¹, obra de la que se ha dicho ya tanto y tan bien, y, por si quedaba algo por decir, mis ilustres predecesores en su estudio, lo han concluido en su cuarto centenario, año de pequeños homenajes a la más grande de las novelas de la historia literaria. No obstante, el carácter de obra abierta (puesto de manifiesto en las constantes llamadas de atención de Cervantes al lector y en el enfoque perspectivista adoptado en la novela) permite al receptor encontrarse con ella y dar su peculiar interpretación de la misma.² Amparada en esta realidad, he tenido el atrevimiento de aproximarme, de nuevo, al *Quijote* para intentar demostrar que es la fuente principal de donde bebe el género de la fantasía,³ y, más en concreto, el de la fantasía infantil.

Esta «aventura de la libertad» —como la denomina el crítico Eduardo Galeano⁴— fue gestada por Cervantes en la cárcel de Sevilla, «donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación» (página XI del prólogo), con la intención —conforme indica su autor— de ser una parodia de las novelas de caballerías de la época y con el deseo de «poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias» de los mencionados libros. Pero fue mucho más que eso, fue el más extenso y hermoso cuento de hadas que haya dado pluma alguna, y su protagonista, el mejor y más grande héroe de todos los tiempos, el cual evocaba en sus andaduras la edad dorada, cuando todo era de todos, al contrario de lo que ocurría en su época; y ésa es la razón por la que tuvo que salir al camino, como los caballeros andantes de las novelas de caballerías y los protagonistas de los cuentos de tradición oral, para defender doncellas, huérfanos y viudas, y socorrer a los necesitados. Y, en último término, para buscar un ideal, luchando por él, como luego hiciera el Frodo de *El señor de los anillos* o, más recientemente el Harry Potter de Rowling (salvando las distancias entre este último y los dos grandes héroes, cervantino y tolkiano, respectivamente).

El propio León Felipe⁵ nos habló de que don Quijote veía el mundo no como era sino como debería ser; así que cuan-



IGNACIO ZULOAGA, «EL QUIJOTE HERIDO» (1906) EN DON QUIJOTE DE LA MANCHA, EDELVIVES, 2005.

do confunde a Aldonza Lorenzo con Doña Dulcinea, lo que parece querer decir es que en el mundo todas las mujeres son damas y deben ser tratadas como tales; o cuando hace lo propio con un ladrón al que cree un caballero, desea y lucha para que en el mundo sólo haya caballeros. ¿Y qué otra cosa ha venido a hacer el protagonista de la novela heroica? La única diferencia es que aquí esa lucha se trata desde la ironía como un recurso distanciador de la realidad, rasgo que ha heredado la producción fantástica infantil y juvenil actual.

La fantasía para escapar de la realidad

Pero centrándonos ya en las relaciones del *Quijote* con el género literario de la fantasía, Martín de Riquer,⁶ filólogo, académico, crítico y máxima autoridad en la investigación cervantina, en una

entrevista concedida a *El Semanal* (número 897; 2-8 de enero de 2005), alude a la fantasía de la novela de Cervantes a propósito de una pregunta sobre la edición ilustrada por Salvador Dalí y de la que fue responsable el propio Riquer, al asegurar que Dalí, «como era un hombre fantástico», entendió muy bien la fantasía de don Quijote.

En efecto, el *Quijote* es una mezcla de fantasía y realidad indelimitadas, como lo fue el cuento maravilloso y lo es en la actualidad la nueva fantasía. Su estructura recuerda, igualmente, a la del cuento popular, y sus personajes cumplen en ella las funciones señaladas por Propp⁷ a propósito de aquél. Asimismo, la obra aparece dividida en dos partes, tal como señaló Rodríguez Almodóvar⁸ con relación al cuento maravilloso.

En la primera parte, nos encontramos con un pasaje premonitorio: «Llenósele la fantasía —(a don Quijote)— de todo aquello que leía en los libros, así de

encantamientos como de pependencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, 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, que para él no había otra historia más cierta en el mundo» (pp. 2-3, 1ª parte).

Este pasaje, que sirvió a Gustave Doré para presentar a don Quijote leyendo libros de caballerías, en la edición francesa impresa en París en 1863, y que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, es esclarecedor de la pretendida locura de don Quijote, pero Alonso Quijano se convierte en el Quijote por voluntad propia: el maduro hidalgo manchego, gran lector de novelas de caballerías y pastoriles, se refugia en la lectura como un medio de escapar de una realidad que le es hostil (y que tampoco le gusta al autor de la novela), con la intención de cambiar la vida; y, para cambiarla, decide hacerlo primero con la suya, siguiendo el camino heroico de los antiguos hidalgos, del que no lo separarán ni las estruendosas derrotas que lo hacen volver a casa para reponerse y continuar con su empresa en el tercero de sus viajes. «Caballero andante he de morir», son las palabras que don Quijote pronuncia cuando su sobrina se lamenta del enardecido elogio que su tío hace de la caballería andante.

Además, su locura sólo se manifiesta en lo relacionado con la vida caballeresca, ya que, en el resto de los asuntos, su cordura es tal que sirve de ejemplo y modelo para ser seguidos no sólo por su escudero Sancho, sino también por los propios lectores de la novela (léanse las pp. 131-132, 2ª parte).

Estructura de la obra

En cuanto a los procedimientos narrativos, Cervantes emplea una gran diversidad de técnicas y recursos estilísticos, anticipándose —como veremos— a los rasgos de la novela moderna (tanto en la literatura general como en la destinada a propósito para niños y jóvenes): la estructura es la del relato en sarta (los diversos capítulos aparecen unidos por las andanzas y aventuras del personaje cen-

tral), cuyo antecedente inmediato es *El Lazarillo de Tormes*, y que tiene como precedente más remoto a la *Odisea* de Homero; el cuerpo central de la narración parodia a los libros de caballerías. Al principio de la novela, nos encontramos con un relato pastoril contado a don Quijote y Sancho por un pastor; más tarde, se introduce la técnica del relato sentimental protagonizada por dos parejas de enamorados; al mismo tiempo, se nos presenta a un cura leyendo *El curioso impertinente*, novela de corte italianista;

la picaresca aparece representada en el pasaje de los galeotes liberados (uno de los condenados a galeras habla de que está escribiendo su vida, al estilo del *Lazarillo*); la crítica literaria hace también acto de presencia, al presentar su autor a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* como una parodia de los libros de caballerías.

La historia —como ya hemos señalado— aparece dividida en dos partes: en la primera, se nos presentan una serie de episodios de naturaleza semejante, pero



GUSTAVE DORÉ, DON QUIJOTE DE LA MANCHA, EDICOMUNICACIÓN, 1990.

relativamente autónomos, unidos mediante la presencia de un mismo personaje; en la segunda, los episodios se hallan más concatenados y se configuran como un proceso más que como una simple adición de aventuras.

La motivación también es diferente: si, en un primer momento, aquéllas tienen su origen en la fantasía y la voluntad

del protagonista, posteriormente, proceden de los demás personajes que, conociendo las reacciones del hidalgo, se las provocan para reírse a su costa.

Otra diferencia radica en que, en la primera parte, se intercalan, en el relato de las aventuras, otras muchas historias que poco o nada tienen que ver con las de nuestro hidalgo; en la segunda parte, también aparecen, pero son menos frecuentes.

Cabe contrastar, asimismo, la relativa simplificación del carácter y de la conducta de la pareja de protagonistas, en la primera parte, con la progresiva complejidad de sus reacciones, en la segunda. De cualquier modo, Cervantes

sas pruebas que se extenderán a lo largo de toda la primera parte, en las que jamás se da por vencido; sin embargo, esa confianza se irá desmoronando en la segunda parte de la historia.

A lo largo de la primera parte, Cervantes recoge todos los modelos narrativos conocidos hasta entonces: novela pastoril, sentimental, de cautiverio, italianista, picaresca..., y la propia novela de caballerías.

La segunda parte de la novela ocupa la tercera salida. En ella, se habla de los diez años transcurridos desde la primera parte de 1605, y de la importancia que tuvo para la publicación de la segunda parte la edición del *Quijote* apócrifo, hecho que determinaría, a su vez, un cambio en la ruta del viaje: don Quijote, en lugar de ir a las Justas de Zaragoza como había anunciado al final de la primera parte, se dirigiría a Barcelona para demostrar su autenticidad. La conexión entre las dos partes está garantizada, pero ahora los personajes aparecerán más humanizados y la relación entre don Quijote y Sancho, consolidada. Del mismo modo, las aventuras alcanzan tal grado de disparate que pasajes como el de la cueva de Montesinos y el del caballo Clavileño han hecho decir a los estudiosos del género fantástico que en ellos se hunden las raíces del mismo.⁹

Los espacios son los habituales del relato maravilloso y de las narraciones heroicas: el camino, las cuevas...

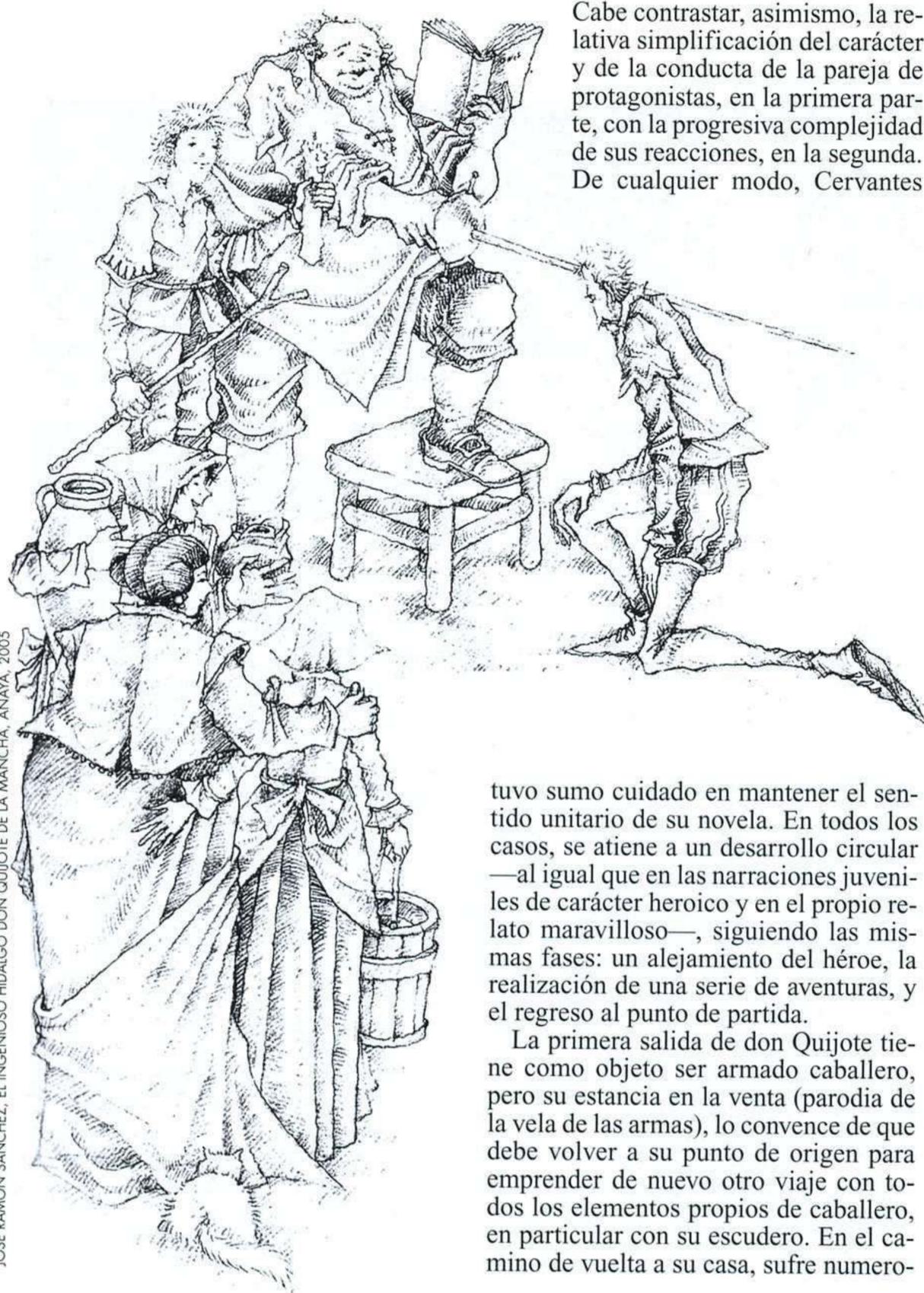
El tiempo de la historia es el de la época en que fue escrita.

Por lo que se refiere al relato, el punto de vista del narrador, relativamente¹⁰ omnisciente, es exterior a la historia, como el de todo buen narrador tradicional.

El tiempo del relato es circular, como en la novela heroica.

En lo relativo a la narración, la voz es ulterior y posterior a los hechos, salvo en las historias intercaladas, en las que, para facilitar la comprensión del lector, el autor cede la voz narrativa a los personajes protagonistas.

El estilo recuerda mucho al del cuento maravilloso, por su sencillez, sus constantes repeticiones y la introducción en el texto de refranes y expresiones populares, además de la oralidad, que queda reflejada en las continuas llamadas de atención al lector.



JOSÉ RAMÓN SÁNCHEZ, EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA, ANAYA, 2005

tuvo sumo cuidado en mantener el sentido unitario de su novela. En todos los casos, se atiene a un desarrollo circular —al igual que en las narraciones juveniles de carácter heroico y en el propio relato maravilloso—, siguiendo las mismas fases: un alejamiento del héroe, la realización de una serie de aventuras, y el regreso al punto de partida.

La primera salida de don Quijote tiene como objeto ser armado caballero, pero su estancia en la venta (parodia de la vela de las armas), lo convence de que debe volver a su punto de origen para emprender de nuevo otro viaje con todos los elementos propios de caballero, en particular con su escudero. En el camino de vuelta a su casa, sufre numero-

Otras veces, Cervantes hace hablar a sus personajes —en concreto, en la segunda parte—, empleando recursos del relato fantástico, tales como la ironía:

«¿Es posible, señor Montesinos, que los encantados principales padecen necesidad? —A lo que él me respondió:

Créame vuesa merced señor Don Quijote de la Mancha, que ésta que llaman necesidad, adondequiera se usa, y por todo se extiende, y a todos alcanza, y aun hasta los encantados no perdona: y pues la señora Dulcinea del Toboso envía a pedir esos seis reales, y la prenda es buena, según parece, no hay sino dárselos

que, sin duda, debe de estar puesta en algún grande aprieto.» (p. 143, capítulo XXIII, 2ª parte).

La gestación del género

Y centrándonos ya en nuestra propia lectura de la obra, hemos creído ver en ella —como se viene refiriendo a lo largo de estas páginas— una de las más claras fuentes de la fantasía moderna, y, en particular, del actual relato fantástico para niños y jóvenes.

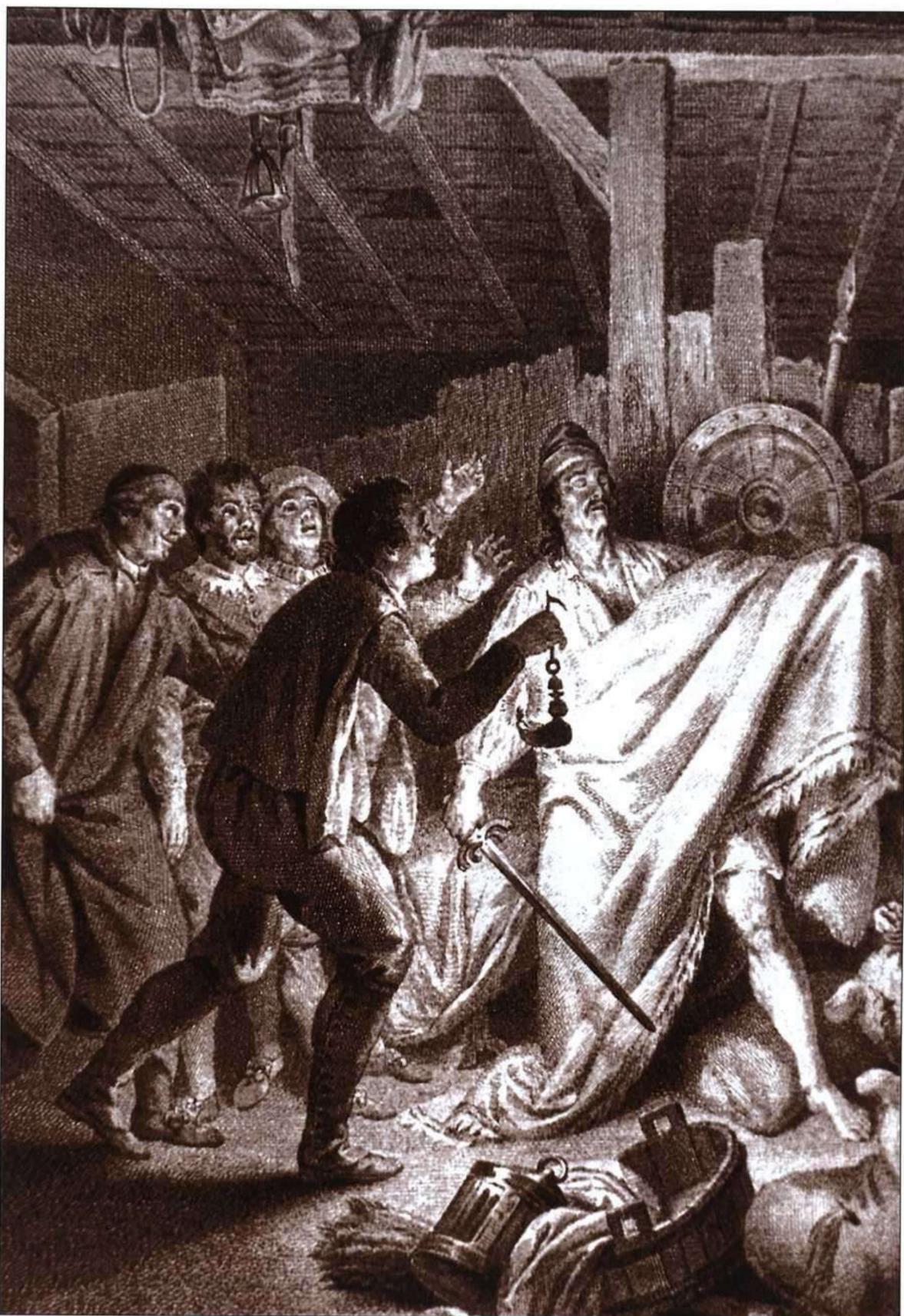
El género de la fantasía es muy difícil de delimitar.

Autores como Jacinto Antón¹¹ y Goimard¹² coinciden en asociar no los orígenes del género fantástico, pero sí la aceptación del mismo por la crítica, con lo que hoy se conoce como fantasía heroica —*Conan el Bárbaro* (1931), de Robert Howard, y *El Hobbit* (1973) de Tolkien— en la cual se da un mínimo de explicaciones al poder de la magia, haciendo así que los partidarios de la ciencia-ficción (que explicaban lo extraordinario por la anticipación científica) admitieran el nacimiento de un fantástico moderno.¹³

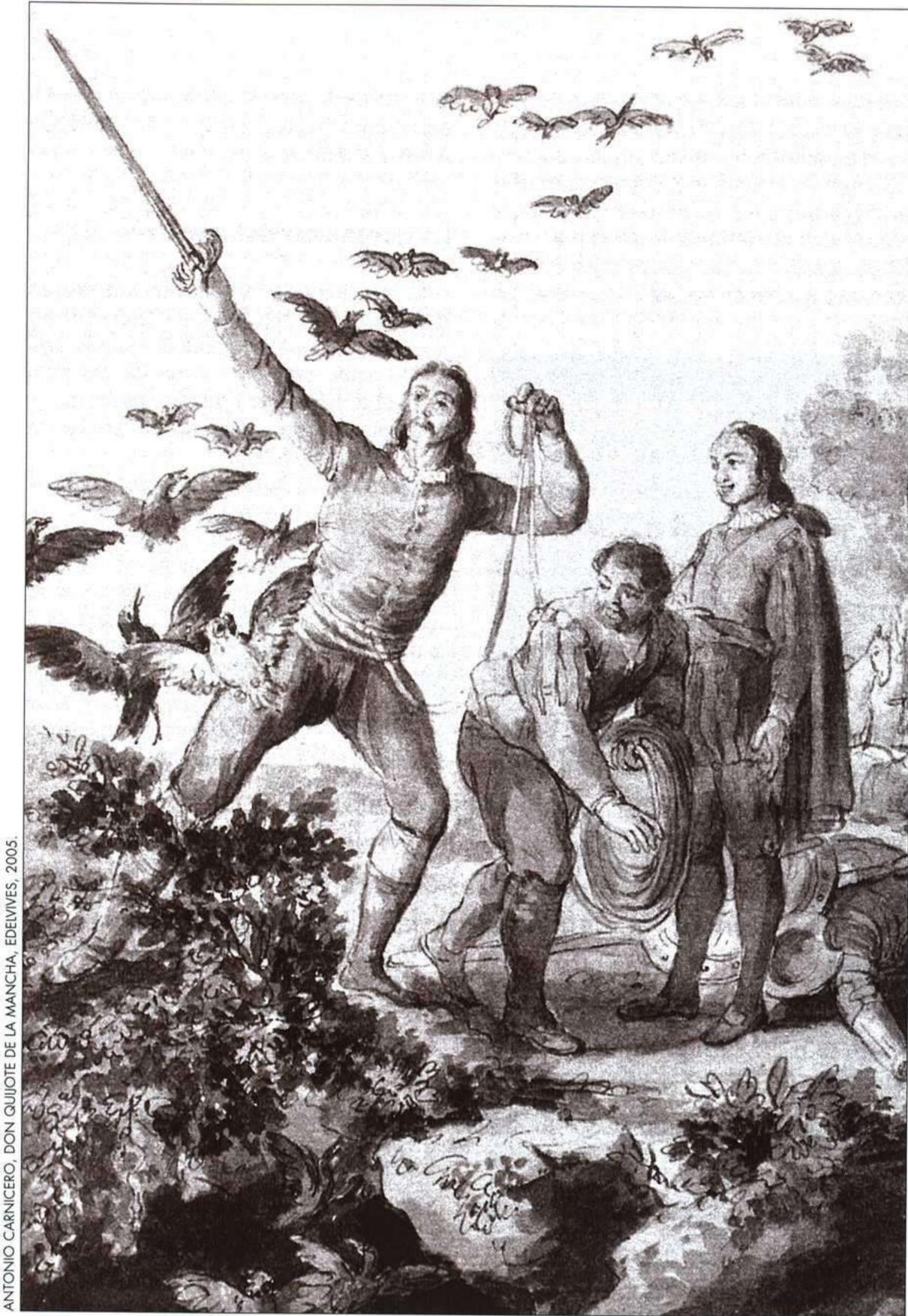
Por su parte, Jacinto Antón,¹⁴ en un intento de acotar los orígenes del género, hunde las raíces del mismo en el folclore indoeuropeo, la novela de caballerías, la novela gótica, la poesía romántica y Kipling. Los objetivos serían claros: satisfacer la sed de mitos del hombre del siglo XX, recreando viejos y fabulosos temas que compensaran el excesivo racionalismo de la vida moderna.

El auge del género a principios del siglo XXI vendría a confirmar la hipótesis de Antón.

Más preciso se muestra Herrero Cecilia¹⁵ cuando considera al relato fantástico como un género literario caracterizado tanto por sus temas —aparecidos, vampiros, hombres-lobo...— y estilo —empleo del símbolo— como por sus procedimientos narrativos, que se concretan en una estética y pragmática determinadas y caracterizadas por provocar en el lector un efecto de inquietante extrañeza —tan ligado a los temas «de la imaginación mítica colectiva, de las creencias y supersticiones populares»—, al que el narrador no desea dar ninguna



ANTONIO CARNICERO, DON QUIJOTE DE LA MANCHA, EDELVIVES, 2005.



ANTONIO CARNICERO, DON QUIJOTE DE LA MANCHA, EDELVIVES, 2005.

explicación, en su pacto con el narrador, para mantener la incertidumbre hasta el final, haciéndole dudar de su mentalidad racionalista, al presentarle hechos extraños o misteriosos.

Como antecedentes se remonta el estudioso vallisoletano, además de a la tradición popular y, muy especialmente, a *Don Quijote de la Mancha*, a los escritores cultos de la Antigüedad grecolati-

na (*El Asno de oro* de Apuleyo o *La metamorfosis* de Ovidio, siglo II), a la Edad Media española —*El caballero Zifar* (1300), *El libro de los ejemplos del conde Lucanor* y *de Patronio* (1355), del Infante don Juan Manuel, y el *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell—, al siglo XVII francés —con su redescubrimiento de lo maravilloso por parte de Perrault—, y al Siglo de Oro español —con un rela-

to de Lope de Vega titulado «La posada del mal hospedaje», incluido en la novela bizantina *El peregrino en su patria* (1604)—; y con otro relato de Cristóbal Lozano llamado «El estudiante Lisardo», que forma parte de una obra compuesta de varias novelas cortas y tituladas *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, 1658).

La gestación del género de la fantasía —también conocido como fantasía moderna por Risco¹⁶ y Todorov¹⁷, tal vez por sus diferencias con la fantasía mítica, maravillosa y legendaria de los relatos de tradición oral— se produce a finales del siglo XVIII, con Hoffmann, y su eclosión se da en la época romántica —primera mitad del XIX—, «como reacción espiritual e irónica frente al absolutismo de la razón crítica y la visión positivista y desmiraculizada del mundo».

La concepción del género iría unida a la novela gótica —*El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole—, y a dos obras en las que los principales ingredientes son la presencia de fuerzas sobrenaturales malignas (Satán) y el erotismo: *El diablo enamorado* (1772), de Cazotte, y *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804), de Potocki.

Un pasaje emblemático

La mayoría de los críticos coinciden en afirmar que sólo forman parte del género aquellas obras —siempre relacionadas con el cuento popular— en las que la magia tiene un papel fundamental, introduciendo al lector en una atmósfera de ensueño, que se produce al incluir hechos extraordinarios en el marco de la realidad cotidiana. Y el *Quijote* —como novela escrita en el siglo XVII, claro referente del Romanticismo— abunda en pasajes maravillosos, de encantamiento y sobrenaturales profusos de fantasía. Sirvan como muestra, a este respecto, los episodios intercalados en la segunda parte de la aventura del caballo Clavileño o de la cueva de Montesinos.

Detengámonos en el análisis de este último. Después de suceso de las bodas de Camacho, «pidió don Quijote al diestro licenciado —(Basilio, el novio de Quiteria)— le diese una guía que le encaminase a la cueva de Montesinos, por-

que tenía gran deseo de entrar en ella, y ver a ojos vistas si eran verdaderas las maravillas que de ella se decían por todos aquellos contornos. El licenciado dijo que le daría un primo suyo, famoso estudiante, y muy aficionado a las novelas de caballerías, el cual con mucha voluntad le pondría á la boca de la misma cueva, y le enseñaría las lagunas de Ruidera, famosas asimismo en toda la Mancha, y aun en toda España» (pp. 132-133, capítulo XXII, 2ª parte); así se hizo, comenzando entonces la aventura fantástica más grande jamás vivida por personaje alguno de este tipo de relatos, cumpliéndose en ella no sólo el tema —de ánimas en pena por mor de un encantamiento—, sino también todas las normas estéticas del género fantástico vertidas en el mejor castellano de todos los tiempos, y organizadas dentro de una dinámica narrativa particular —mezcla de ironía, locura, razón y encantamientos¹⁸— que, como señala Herrero Cecilia,¹⁹ persigue el desconcierto y la cooperación interpretativa del lector para tratar de explicar lo inexplicable: «tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere...» (p. 145).

En primer lugar, la estrategia de autenticidad de la historia contada —oralidad heredada del cuento maravilloso—, propia del género de la fantasía, pasa por una localización espacio-temporal precisa. «Las cuatro de la tarde serían, cuando el sol entre nubes cubierto, con luz escasa y templados rayos, dio lugar a don Quijote para que, sin calor y pesadumbre, contase a sus dos clarísimos oyentes —(Basilio y Sancho Panza)— lo que en la cueva de Montesinos —(a la que Cervantes había situado a orillas de las lagunas de Ruidera)— había visto». (p. 137, capítulo XXIII, 2ª parte).

Pero no espera el autor del *Quijote* a emplear esta técnica de autenticación de la ficción para narrarnos este episodio intercalado, sino que desde el principio de la novela nos presenta los hechos como extraídos de una historia real ya contada por su primer autor, Cide Hamete Benegeli, y autenticada por su traductor, algo en lo que va a incidir en el capítulo XXIV de la segunda parte: «Dice el que tradujo esta grande historia del original de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benegeli,...» (p. 145).

Otras estrategias de la obra cervantina

Tampoco falta la estrategia del relato objetivo en tercera persona por parte del narrador quasiomnisciente del capítulo XXIV, focalizado desde la perspectiva subjetiva del personaje central, don Quijote, en el capítulo XXIII. Conforme a Herrero Cecilia,²⁰ «si con la estrategia anterior se pretendía suscitar una ilusión de realidad, presentando el relato como un documento auténtico o como un testimonio personal para ocultar la dimensión inventada por el autor, con la estrategia del relato objetivo en tercera persona también se persigue suscitar una ilusión de realidad, pero en vez de atribuir el relato a un yo autorizado y participante en la historia, se atribuye su narración a una “voz impersonal” que adopta un tono de objetividad y nos ofrece los hechos como si éstos se encadenaran por sí mismos y formaran una totalidad histórica ante los ojos del lector».

Otra de las estrategias empleadas por Cervantes es la de la narración mixta o polifónica. Para dar también sensación de realidad, el autor recurre a la polifonía textual, haciendo hablar a los personajes de la historia: Montesinos y Durandarte (amante de Belerma).

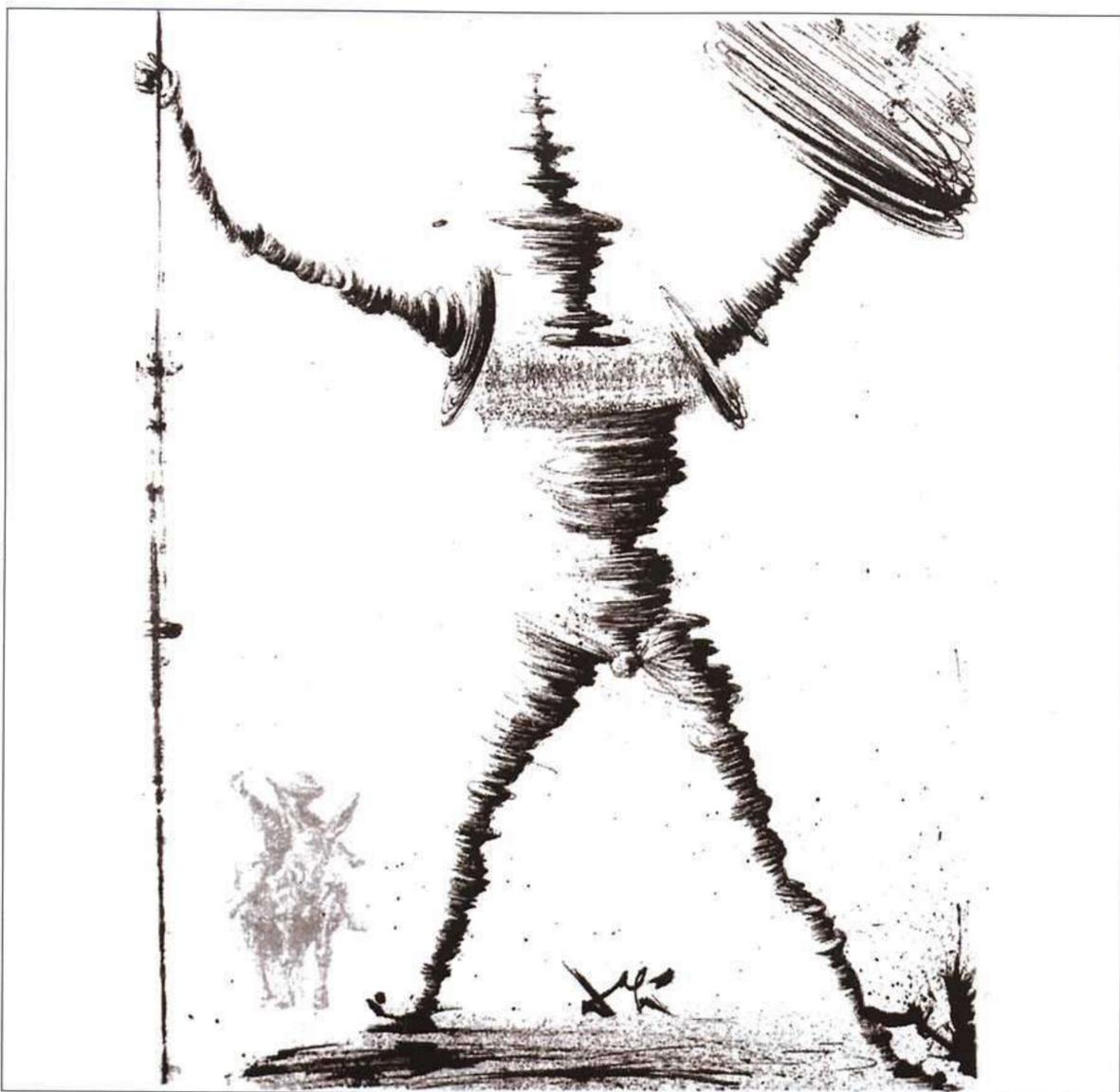
«¡Oh mi primo Montesinos!
Lo postrero que os rogaba,
Que cuando yo fuere muerto,
Y mi ánima arrancada,
Que llevéis mi corazón
Adonde Belerma estaba,
Sacándomele del pecho,
Ya con puñal, ya con daga.» (p. 139)

Finalmente, podemos apreciar la ambigüedad o indefinición de límites entre



JOSÉ RAMÓN SÁNCHEZ, EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA, ANAYA, 2005.

SALVADOR DALÍ (1945), DON QUIJOTE DE LA MANCHA, EDELVIVES, 2005.



lo real y lo fantástico, técnica utilizada en la novela fantástica canónica y también en la nueva fantasía infantil para generar una atmósfera inquietante y provocar la cooperación interpretativa del lector, recurriendo Cervantes, en el ejemplo que vamos a citar a continuación, al empleo del símbolo del sueño: «y estando en este pensamiento y confusión, de repente, y sin procurarlo, me saltó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél, y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana. Despabilé los ojos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto». (p. 137).

Y para terminar, partiremos de unas palabras de la doctora Nilda Blanco,²¹ de la Universidad de la Habana y especialista internacional en la obra de Cervantes, que constatan el carácter fantástico de la novela, incidiendo en el juego de lo real y lo real, característico de la estética del género y tan presente en las narraciones infantiles: «Obra lúdica por excelencia, el *Quijote* nos enseña a participar, descubriéndola, en esa cuarta dimensión mezcla de realidad e irrealidad. El episodio de la cueva de Montesinos es

una de las muestras ejemplares de ello, porque posee en grado sumo la síntesis de los espacios representados: aquellos que tiene una realidad extratextual —la cueva en sí misma— y los imaginados por don Quijote». Y lo mismo sucede con el tiempo representado: es uno para los demás y otro para don Quijote.²²

Todo ello —dualidad espacial e indefinición temporal—, unido a los rasgos anteriormente comentados, al empleo de la imagen poética, y a un tratamiento esencializador de la palabra, han contribuido a la universalidad de la novela, al igual que lo hicieron con el cuento maravilloso, y esperemos que lo consigan con lo mejor de la producción neo-fantástica para niños y jóvenes, en la que, asimismo, se refleja esa ausencia de límites definidos entre fantasía y realidad²³ propia del relato fantástico y heredada de dos de sus fuentes principales: el cuento de hadas y la novela cervantina. ■

*Margarita Casanueva es doctora y profesora de Literatura Infantil en la Universidad de Salamanca. E investigadora y crítica de LIJ.

Notas

1. La edición de referencia de la obra es la publicada, en dos volúmenes, por la Universidad de Salamanca, en enero de 2005, reproducción de la edición de la Real Academia Española de 1862.
2. Así, en el capítulo XXIV, *Donde se cuentan mil*

zarandajas, tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta grande historia, Cervantes, al aclarar algunos aspectos referidos al episodio de la cueva de Montesinos, nos dice lo siguiente: «y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo, ni puedo mas...» (p. 145, 2ª parte).

3. Técnica artística que implica una visión de la realidad, no como algo fijo y estable, sino abierto a múltiples interpretaciones y puntos de vista parciales y relativos, porque es el individuo, desde su posición personal, el que decide qué son y qué representan las cosas.

4. *La Jornada* de México, 6 de febrero de 2005.

5. «Vencidos», de *Versos y oraciones del Caminante* (I, 1920).

6. Barcelona, 1914.

7. Propp, V., *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos, 1928.

8. Rodríguez Almodóvar, A., *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia: Universidad de Murcia, 1989.

9. Herrero Cecilia, J., *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

10. Y decimos «relativamente», porque algunos comentarios de Cervantes nos presentan a este como un segundo autor que se limita a hacer una serie de observaciones que se van introduciendo en la traducción castellana del supuesto primer autor.

11. Antón, J., «Límites y profundidades del *fantasy*», en *CLIJ*, 18, 1990, pp. 24-28.

12. Goimard, J., «Les univers de la fantasy», *Lecture jeune* 87, 1998, pp. 9-11.

13. Goimard, J., op. cit., p. 10.

14. Herrero Cecilia, J. op. cit.

15. *Ibid.* pp. 26-59.

16. Risco, A., *Literatura y Fantasía*, Madrid: Taurus, 1982.

17. Todorov, *Poética*, Buenos Aires: Losada, 1975.

18. Páginas 138-144 de *El Quijote*.

19. Herrero Cecilia, J. op. cit.

20. *Ibid.* p. 172.

21. En el prólogo al libro *Visión cubana de Cervantes*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.

22. «Poco más de una hora, respondió Sancho. —Eso no puede ser, replicó don Quijote..., tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra» (p. 141).

23. Mudy, la protagonista de *Las manos en el agua*, de Carlos Murciano, después de haber pasado el verano en dos espacios diferentes (la casa de campo de la abuela y sus escenarios fantásticos), concluye su historia con estas reflexiones: «Mudy se sentó en el banco, se quitó las gafas y empezó a llorar. Se creía culpable de su marcha, creía que su desafecto había provocado la decisión de Pedro de abandonarla para siempre. Tomó de nuevo la nota y vio cómo a medida que las releía, las palabras iban desapareciendo. Entonces reparó en el silbato. Pedro lo había dejado para ella en la misma repisa, junto con su despedida. Mudy se secó las lágrimas, se ajustó las gafas y sopló. Y a partir de ese momento no supo ya si era la chifla o era ella o era Pedro o era el pájaro del agua quien decía su canción maravillosa, cálida y consoladora». (*Las manos en el agua*, pp. 134-135).