

Las alturas de la fantasía: consideraciones para una distinción genérica

DANIEL LUMBREERAS MARTÍNEZ¹
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

RESUMEN: La tajante distinción entre *fantástico* y *maravilloso* de Tzvetan Todorov en los años 1970 no convenció a los estudiosos angloamericanos de la fantasía, quienes establecieron a partir de entonces una distinción que sigue vigente entre la alta (*high*) y la baja (*low*) fantasía. En este artículo, partiendo de las definiciones y la historia de los términos para referirse a la literatura fantástica en sentido amplio, se realiza una profundización teórica en las diferentes variedades de la literatura altofantástica y bajofantástica a partir de varios ejemplos de la literatura universal, justificando detenidamente su adscripción a una tendencia u otra. Por último, se realiza una reflexión sobre las categorías ficcionales especulativas en los límites de la fantasía.

Palabras clave: teoría de la literatura, literatura especulativa, alta fantasía, baja fantasía, teoría de los géneros.

Distinguiendo entre alta y baja fantasía: una breve historia

El interés académico en España por la fantasía (o *fantasy*, para algunos sectores de la crítica) y lo fantástico es creciente. Ello se traduce en publicaciones de especialistas, como la revista *Brumal*², aunque aún falte algún centro de investigación especializado en el país, frente al Centre for Fantasy and the Fantastic de la Universidad de Glasgow o el Anglia Ruskin Centre for Science Fiction & Fantasy de Cambridge, más allá del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico³ que lidera David Roas en la Universitat Autònoma de Barcelona.

Invitaba Mariano Martín Rodríguez en un interesante artículo, «Preliminares de una historia: hacia una caracterización específica de la fantasía épica» (2022: 558, 571), a elaborar una historia de la fantasía épica en español. Se trata de una labor necesaria y todavía pendiente, frente a los loables esfuerzos en el terreno de

¹ Investigador del programa Severo Ochoa del Principado de Asturias, Universidad de Oviedo. El artículo se enmarca en el Proyecto de Investigación I+D+i «FRACTALES: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo xxi». Ref. PID2019-104215GB-I00»

² Véase <https://revistes.uab.cat/brumal>.

³ Véase <http://www.lofantastico.com/>.

lo fantástico del grupo de David Roas, que ha confeccionado (y sigue en la labor) un amplio panorama de este tipo de literatura desde el siglo XVIII hasta la actualidad⁴.

Ya advertía Greer Watson de que, en los estudios de fantasía, los especialistas suelen enfocarse en las obras y autoras de un país en particular, con menos énfasis en los aspectos teóricos, mientras que los estudiosos de los géneros literarios tienden a pasar por alto las fantasías como *The Lord of the Rings* (2000: 164).

Antes de emprender una tarea cuantiosa y que seguramente requiera de los esfuerzos de más de un autor como sería elaborar la historia de la fantasía española, es preciso, como bien señala el propio Martín Rodríguez (2002: 571), tener claro de qué hablamos cuando empleamos el sintagma «fantasía épica» o «alta fantasía». Y cabe añadir: no será un trabajo completo si no le añadimos la *low fantasy*, la «baja fantasía». El primer paso será definir qué es la fantasía. Se trata de un término amplio, identificable vagamente como opuesto al realismo literario y sin unos contornos tan definidos como la ciencia ficción, sin consenso crítico y descrito a menudo a partir de la generalización mediante ejemplos o normas (Clute, 1997c: 337). De acuerdo con el consenso crítico, «la fantasía trata de la construcción de lo imposible» («fantasy is about the construction of the imposible», James y Mendlesohn, 2012: 1).

Otra definición operativa con la que pueden comenzar las disquisiciones de este artículo la aporta Kathryn Hume:

Fantasy is any departure from consensus reality, an impulse native to literature and manifested in innumerable variations, from monster to metaphor. It includes transgressions of what one generally takes to be physical facts such as human immortality, travel faster than light, telekinesis, and the like⁵ (2014: 21).

Por otro lado, a causa de esta dificultad para acotar la fantasía, quizá sea más sencillo operar por oposición tras acudir al concepto de *lo fantástico* (fantasía es lo maravilloso, lo que queda fuera de su definición) como lo formula David Roas (2017):

Lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre lo imposible y (nuestra idea de) lo real. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ya clásico ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Una inexplicabilidad que no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. [...] La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual y, derivado de ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible (10).

La fantasía que nos ocupa en este artículo, la alta y la baja, será pues la que no represente

⁴ Véase <http://www.lofantastico.com/publicaciones-gef.html>.

⁵ «La fantasía es cualquier desviación de la realidad consensual, un impulso nativo de la literatura que se manifiesta en innumerables variaciones, del monstruo a la metáfora. Incluye transgresiones entre las cuales suelen considerarse hechos físicos como la inmortalidad humana, el viaje más rápido que la velocidad de la luz, la telequinesis y similares». Todas las traducciones de las citas originalmente en inglés que se ofrecen a pie de página son propias.

para el lector un conflicto con su paradigma de realidad, por dos motivos respectivos, que desarrollaremos más adelante. El primero de ellos es la consistencia autónoma, la sujeción a una serie de reglas propias y distintas de las cotidianas del lector implícito. En el segundo caso, no resulta problemática porque no se busca ni se pretende (e incluso puede intencionadamente rechazarse con fines estilísticos, como el humor) la verosimilitud, entendida en el sentido aristotélico, como: «apariencia de realidad que provocan determinadas obras en el lector o espectador [...] está en relación con la mimesis o imitación de las acciones humanas, que no ha de ser mecánica, sino acomodada a las exigencias de la credibilidad» (Estébanez Calderón, 2009: 527).

Efectuadas las aclaraciones previas, el concepto de *low fantasy* resulta pues simple: «Narratives in which the fantastic element intrudes on the ‘real world,’ as opposed to [high] fantasies set all or partially in a Secondary World»⁶ (Wolfe, 1982: 67). En las historias de baja fantasía, según Gamble, «non-rational happenings occur in the rational world»⁷ (2019: 122).

Se trata de una noción que no ha tenido demasiado predicamento en la teoría literaria hispanohablante, si bien a nuestro juicio resulta enormemente esclarecedora en términos teóricos, al poder incluir múltiples obras que tienen complicada cabida en otras modalidades; piezas de ficción que no son realistas, pero que tampoco presentan un mundo ontológicamente autónomo.

Por otra parte, la alta fantasía (del inglés *high fantasy*) implica la creación de un universo aparte, el mundo secundario. Dicho universo cuenta con sus propias leyes naturales, que pueden admitir magia o dioses. Se reconoce por sus nombres inventados, sus personajes verosímiles y su coherencia interna (Martín Rodríguez, 2022: 571-572). El espacio es su identificador fundamental: «Fantasy is dependent on the convincing realization of a setting or world building»⁸ (Gamble, 2019: 127). Los lectores aceptan que, dentro de la historia, el mundo que se les presenta es real y puede contener sucesos imposibles en su mundo primario: mantienen así una creencia secundaria (Tolkien, 1947: 36-37).

El primero en emplear la etiqueta alta fantasía y en destacar tanto su valor estético de alternativa a la realidad cotidiana como su inspiración en las historias y funcionamientos de la mitología fue Lloyd Alexander, quien lo hizo sin aportar una definición clara, más allá de apreciaciones estéticas y creativas y de situar su producción en el mundo contemporáneo:

In modern literature, one form that draws most directly from the fountainhead of mythology, and does it consciously and deliberately, is the heroic romance, which is a form of high fantasy⁹ (1971).

La oposición dual entre alta y baja fantasía fue popularizada por las antologías, que alcanzaron gran uso docente, de los editores Robert H. Boyer y Kenneth J. Zahorski, a partir de 1977 (Wolfe, 1982: xxiv) y ha seguido

⁶ «Narrativas en las cuales el elemento fantástico se inmiscuye en el “mundo real”, en oposición a las [altas] fantasías establecidas total o parcialmente en un Mundo Secundario».

⁷ «Sucesos no racionales ocurren en el mundo racional».

⁸ «La fantasía depende de la presentación convincente de la ambientación o construcción de mundo».

⁹ «En la literatura moderna, una forma que bebe principalmente de manera directa del manantial de la mitología, y lo hace consciente y deliberadamente, es la novela heroica, la cual es una forma de alta fantasía».

usándose desde entonces en el mismo sentido (Clute, 1997d: 466, Nicholls, 2021), aunque algunos teóricos como Peter Hunt prefieran mundo «alternativo» en lugar de secundario (en Gamble, 2019: 121).

La distinción entre *alta* y *baja* obedece únicamente a su grado de distancia respecto de la realidad primaria, y en ningún caso a complejidad o calidad literarias; con todo, autores como Martín Rodríguez (2022) prefieren la etiqueta *fantasía épica* en lugar de alta fantasía para evitar connotaciones indeseadas. Sin embargo, este sintagma, empleado originalmente para las grandes epopeyas de los poemas narrativos, como *Gilgamesh* (segundo o tercer milenio a. C.) o *Beowulf* (siglo VII d. C.), ha terminado asociado, por obra y gracia de los editores, a las largas sagas de fantasía heroica (Clute, 1997b: 319), al estilo de la *Dragonlance*. Además, no toda la alta fantasía tiene que ser épica en este sentido mítico-folclórico. Un contraejemplo es la novela victoriana *Flatland: A Romance of Many Dimensions [Planilandia: Una novela de muchas dimensiones]* (1884) de Edwin Abbott Abbott, que plantea un universo secundario bidimensional habitado por formas geométricas y tremendamente jerarquizado, con sus propias leyes naturales en cuanto a la evolución (verbigracia, los hijos de los polígonos tienen más lados que sus padres).

Los caminos de la baja fantasía

Para empezar a hablar de baja fantasía, habría que considerar los mundos feéricos, los cuentos de hadas tradicionales, que para la teoría literaria de lo fantástico quedan relegados en ese

cajón de sastre denominado lo «maravilloso puro». Como indica Todorov: «n'a pas de limites nettes [...] les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements»¹⁰ (1970: 59).

Este es problema fundamental para la teoría literaria, su asociación con lo infantil, ya que «this has limited an appreciation of the literary artform of the fairytale at its best and misinterpreted its purpose»¹¹ (Ashley, 1997a: 330).

A nuestro entender, la característica fundamental de esta clase de historias no es que sus elementos sobrenaturales no resulten conflictivos para el lector implícito, sino que toman como base la realidad empírica compartida por autor y lector—el mundo fenomenológico—e insertan en ella, de forma disruptiva, hechicerías, personajes no humanos, criaturas inexistentes... Aunque el espacio lejano y la atemporalidad la acerquen a un mundo secundario, en el terreno Faerie (Ashley, 1997a: 330-331) estaríamos hablando entonces de una construcción de mundo diferente; normalmente, estas historias («Le Chat botté» [*El gato con botas*] o «Le Petit Chaperon rouge» [*Caperucita Roja*] de Charles Perrault, «Den lille Havfrue» [*La sirenita*] de H.C. Andersen, etc.) no alcanzan dicha amplitud estructural. Un argumento de un cuento de hadas típico es que una princesa o una huérfana reciben la ayuda inesperada, y mágica, de un hada madrina, sin fundamentaciones lógicas

¹⁰ «No tiene límites definidos [...] los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud, hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos» (Todorov, 2016: 61). Trad. Silvia Deply.

¹¹ «Esto ha limitado una apreciación de la forma de arte literario del cuento de hadas en su mejor versión y malinterpretado su propósito».

de ningún tipo. Encajan a la perfección, por lo tanto, en la categoría de baja fantasía.

Parece en ocasiones que la etiqueta de fantasía o fantástico supone un distintivo de prestigio, y por eso tanto críticos como autores de la *alta fantasía* corren a distanciarse de los cuentos de hadas, a veces recludéndolos al mundo de la literatura infantil, como si eso les hiciera de menos. El propio Tolkien advierte en su clásico ensayo «On Fairy-Stories» [«Sobre los cuentos de hadas»] (1947) que los niños no son una especie singular y que es un error la mirada paternalista que los identifica como los receptores ideales (si no únicos) de este género literario. Como recuerda Gamble, «a good fantasy is deeply rooted in human experience»¹² (2019: 120).

Por otro lado, resulta muy intuitivo conectar cuento y fantasía: es muy probable que, si le preguntamos a los propios infantes, y también a los adultos, en qué género adscribirían «Dornröschen» [*La bella durmiente*] o «Schneewittchen» [*Blancanieves*] de los hermanos Grimm responderían mucho antes «fantasía» que «maravilloso». La distinción todoroviana permanece anclada en el ámbito académico, y la comprobación es tan sencilla como acudir a cualquier biblioteca o librería. Los estantes distinguen fantasía, ciencia ficción, horror o terror... pero no fantástico y maravilloso.

La teoría literaria hace bien en distinguir con etiquetas diferentes lo que no es igual, pero resulta contraproducente oponerse, a veces de forma muy vehemente, a considerar como fantástico lo que cualquier lector con un mínimo conocimiento intuitivo del género, y en consecuencia con un horizonte de expectativas marcado, consideraría como tal. Tiene un sentido crítico pero contribuye a generar una

brecha entre lectores (y, me atrevo a agregar, editores y libreros) y estudiosos, que son percibidos como aislados en una torre de marfil, lo cual no ayuda al entendimiento de la fantasía como género. Cabe preguntarse entonces: ¿se refería a esto Michael Ende con su imagen de la Emperatriz que otorgaba la inspiración en ese pináculo cuya cima era a veces inaccesible en *Die unendliche Geschichte* [*La historia interminable*] (1979)? Tampoco parece casual que el autor alemán eligiese como nombre para su mundo ficticio, lleno de criaturas feéricas, Fantasía.

La noción de baja fantasía también resuelve, desde nuestro punto de vista, el problema de dónde clasificar un fenómeno fuertemente hispánico y que tampoco irradia una realidad distinta con sus propias reglas. Antes al contrario, se basa en nuestro mundo primario, en el que, de forma improvisada, y con una total naturalidad, sucede lo imposible, sin las explicaciones que son propias de la ciencia ficción, ni la consistencia interna característica de la alta fantasía, ni la duda del lector (o de los personajes) prototípica de lo fantástico. Se trata del *realismo mágico* o lo real maravilloso, fenómenos no exactamente iguales pero cuyas diferencias de matiz desbordan el objeto de este artículo. Este movimiento designa «un tipo de narrativa que, superando el positivismo filosófico y los procedimientos del realismo del siglo XIX, crea un peculiar realismo en el que se considera al hombre y su entorno inmersos en un mundo de fantasía y misterio» (Estébanez, 2009: 435).

Aunque suele tomarse como punto de partida de este subgénero *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, probablemente sean más fáciles de observar sus características en la novela que más fama ha cosechado dentro de esta tendencia, *Cien años de soledad* (1967)

¹² «Una buena fantasía hunde profundamente sus raíces en la experiencia humana».

de Gabriel García Márquez. Sirve de muestra una escena en la que la joven e irresistible Remedios la Bella, de la cuarta generación de la familia protagonista (los Buendía), asciende a los cielos y la vida sigue: «Los forasteros, por supuesto, pensaron que Remedios, la bella, había sucumbido por fin a su irrevocable destino de abeja reina, y que su familia trataba de salvar la honra con la patraña de la levitación» (García Márquez, 1982: 280). El hecho es excepcional, intrusivo: no obedece a un patrón de personajes capaces de volar, ni a una causa racional, ni recibe la menor explicación por parte del narrador.

Para Watson, que toma como cuerpo de análisis *Woorroo* (1961) de Joyce Gard, «Un señor muy viejo con unas alas enormes» (1968) de Gabriel García Márquez y *Skelling* [*Almas para un corazón*] (1998) de David Almond, en el realismo mágico la cosmovisión del narrador y de los personajes se muestra acorde con una manera de ver el mundo diferente del racionalismo occidental, de manera que al lector se le presenta un conjunto especial de reglas que rigen el mundo de la historia, mientras que en la baja fantasía existe un protagonista que inicialmente cree en las reglas del mundo primario (el narrador, omnisciente, sabe que estas no son correctas) y a lo largo de la historia el personaje principal es iluminado, pero hay otras personas que siguen creyendo en el funcionamiento normal del mundo primario, con lo que este no es cuestionado (2000: 170-171).

Discrepamos de las afirmaciones de Watson sobre el realismo mágico y la baja fantasía, que vemos como una generalización apresurada. Desde un punto de vista estructural, es más lo que les une que lo que les separa. En ambos casos, la historia se desenvuelve en el

mundo primario, sin que aparezca otro con sus propias normas; se cuestionen las reglas de la existencia o no, lo cierto es que ambos casos lo sobrenatural, lo inexplicable, irrumpe sin crear conflicto, ya sea porque se acepta, ya sea porque en algunos casos se asume y en otros casos se desconoce. Si bien los contenidos y los puntos de vista pueden ser y a menudo son diferentes, realismo mágico y baja fantasía son dos caras de un mismo fenómeno. Como veremos a continuación, existen ejemplos, y numerosos, de baja fantasía en los cuales los fenómenos irracionales son ampliamente conocidos en el mundo de la historia, no solamente un secreto para iniciados.

Una distinción espinosa, a nuestro entender, la encontramos en la literatura de superhéroes, esas figuras con habilidades más allá de la persona común¹³ que utilizan para combatir el crimen, que se esconden del gran público y que han ganado complejidad con el paso del tiempo, hasta servir para reflexionar sobre la condición humana (Tiner, 1997: 905-906). En el caso de la saga de historietas *Superlópez* (1973-2022) de Jan, parodia de *Superman*, está claro que la intención es representar a un español medio (desde el mismo apellido del protagonista, paradigma de lo frecuente) al que, de repente, le suceden aventuras, porque resulta que en realidad es un alienígena con poderes sobrehumanos. La irrupción, el señalamiento de la baja fantasía, es evidente.

Sin embargo, y no necesariamente de acuerdo con las ideas originales de los autores (quizá sea así más bien por motivos comerciales, para seguir sacando más y más sagas, y de vez en cuando exprimir las aún más con nuevos comienzos (*reboots*) o ¿qué hubiera pasado si...?), en las últimas décadas se han asentado

¹³ Estas suelen tener origen aparentemente científico, ya que los cómics suelen evitar la magia como fuente de superpoderes.

los llamados *multiversos* de las dos grandes franquicias del noveno arte: Marvel y DC Comics. Aquí ya no tenemos uno, sino varios universos secundarios conectados entre sí, con sus propias leyes físicas de funcionamiento, reconocibles y que son autónomas del mundo primario del lector, además de diferentes (personajes no humanos, divinidades, dimensiones en las que el tiempo funciona de forma distinta, etc.): parece que hemos llegado entonces al terreno de la alta fantasía.

Sin embargo, el razonamiento según el cual el Multiverso equivale a la Alta fantasía es engañoso. Aunque es cierto que en estas franquicias nos encontramos con múltiples universos, los cuales llegan en ocasiones a ser coherentes, los superhéroes no dejan de operar en el mundo primario. Aunque existan multiversos coherentes en estas franquicias, los superhéroes actúan en un mundo que es el nuestro, ya sea un mundo del futuro o uno alternativo, como sucede en el cómic de *Black Panther*, que se superpone al universo primario como una suerte de mundo perdido. Suponen por lo tanto una irrupción de los superpoderes en la realidad del lector y no una alta fantasía, la cual está, como bien señala Gary K. Wolfe, «set in a fully imagined Secondary World»¹⁴ (1986: 52). Desde un punto de vista antropológico, los superhéroes, como figura salvífica que son, por encima de la vida y del mundo ordinario (Campbell, 2014: 380-383) pueden ser vistos como la versión moderna de los santos de las leyendas cristianas.

Son numerosas las historias, desde los *Sueños y discursos* (1627) de Quevedo hasta la película *A Nightmare on Elm Street* [*Pesadilla en Elm Street*] (1984), que exploran las fantasías desde un punto de vista onírico. Siguiendo las tesis de Stableford podríamos incluirlas dentro

de la «fantasía visionaria» con sus diferentes funciones: dar sentido racional a una trama incoherente, realizar premoniciones o servir como ficción dentro de la ficción para expresar sentidos que van desde el moralismo de *A Christmas Carol* [*Cuento de Navidad*] (1843) de Charles Dickens hasta el escapismo de *Die unendliche Geschichte* (1997c: 987) de Ende. Hay quien considera, como Manlove (1999, en Gamble, 2019: 133) que las oníricas no son fantasías porque el sueño aporta realismo.

No compartimos la opinión de Manlove. Desde nuestro punto de vista, dado que no crean un mundo realmente autónomo, sino que dependen ontológicamente del mundo primario, los sueños literarios de carácter fantástico son una forma de baja fantasía. Un buen ejemplo es *El anacronópete* (1887) de Enrique Gaspar y Rimbau, novela que parece de ciencia ficción: un sabio inventa una máquina del tiempo con la que retrocede al pasado. Sin embargo, tras una descripción de la tecnología y numerosas aventuras, todo resulta ser un producto de la mente del protagonista: «Ya se comprende lo demás: el tutor se había dormido y había soñado» (Gaspar, 2000: 219). Tenemos, pues, una irrupción de sucesos irracionales (pues no podemos viajar en el tiempo) en una realidad primaria como es el territorio onírico. Algunas fantasías, como la del cuento «The Brushwood Boy» [*El chico de los matojos*] (1895) de Rudyard Kipling o la realidad de *Sandman* (1989-1996) de Neil Gaiman son explícitamente mundos del sueño (Langford, 1997: 496).

Muy relacionados con los sueños están los trayectos imaginarios. Una de las formas más antiguas de fantasía, suelen tomar dos formas básicas: una misión (al estilo argonáutico) o la peregrinación de un vagabundo acusado

¹⁴ «Situada en un Mundo Secundario completamente imaginario».

(el viaje de Odiseo). Son baja fantasía siempre que no abandonen nuestro mundo primario. Stableford pone como ejemplos *Gulliver's Travels* [*Viajes de Gulliver*] (1726) de Jonathan Swift, o los múltiples ejemplos de las ficciones de caballerías como *Orlando furioso* (1532) de Ludovico Ariosto o el *Amadís de Gaula* (1508) refundido por Garci Rodríguez de Montalvo (1997a: 337). Cabría mencionar también las famosas aventuras del Barón de Münchhausen, recopiladas por Rudolf Erich Raspe en 1785. Por el contrario, consideramos que *The Wonderful Wizard of Oz* [*El maravilloso mago de Oz*] (1900) de L. Frank Baum plantea un mundo propio (con su respectivo mapa) y leyes diferentes a las del primario (como la magia de hadas y brujas), por lo que se adentraría en la categoría de la alfa fantasía.

Los trayectos imaginarios se diferencian de los relatos de viajeros en que estos, a pesar de que contengan elementos aparentemente fantásticos, son conservados como historias que cuentan hechos que realmente sucedieron. Sería el caso de la *Odisea* (siglo VIII a. C.) de Homero o la *Indica* (siglo V a. C.) de Ctesias, que el escritor helenístico Luciano de Samósata consideraba ficticia. Este parodió la *Indica* y otras obras en sus célebres *Relatos verídicos*¹⁵. Ejemplos más tardíos de este tipo son *Il Milione* de Marco Polo (c. 1300) o el *Livre des merveilles du monde* [*Libro de las maravillas del mundo*] (1360) atribuido a Jean de Mandeville y tenido como cierto por Cristóbal Colón (Ashley, 1997b: 960-961).

Especies altofantásticas

Delimitado el terreno de la *low fantasy*, es hora de ascender un peldaño hacia su hermana, la alta fantasía. Insistimos en que esta diferencia de elevación no es más que una distinción terminológica, si se quiere, por la «distancia» respecto de la realidad fenomenológica que nos es habitual, y no debe implicar en ningún caso un juicio de valor estético, aunque sea tentador (y probablemente muchos lo coloquen así) situar al *Spider-Man* de Stan Lee y Steve Ditko (1962) por debajo de *The Worm Ouroboros* [*La serpiente Uróboros*] (1922) de E. R. Eddison. No hay motivo, más allá del gusto personal, para hacerlo, pues son propuestas ficcionales muy diferentes, como ya se ha venido apuntando. En el primer caso nos encontramos ante baja fantasía en un cómic de superhéroes y en el segundo ante una fantasía inicialmente liminar que desemboca en un mundo secundario autónomo.

La alta fantasía prototípica es aquella en la que solamente existe un mundo secundario, sin un primario de referencia, aunque el planeta Tierra suele ser empleado como base, de forma tácita, para situar al lector (Langford, 1997: 496). En este tipo de obras, en las cuales el mundo primario está ausente, la ubicación es fundamental: «Maps of imaginary lands are often included to help build belief in the fantasy world. They create spatial awareness, so the reader can visualize where they are as they travel with characters around the world, but they also help to set the tone through illustrative style and place names»¹⁶ (Gamble, 2019: 123).

¹⁵ También conocida como *Historia verdadera* por la traducción al latín *Verae Historiae* de Reitz en 1822. Parte de la crítica la considera como antecesora de la ciencia ficción moderna por cuestiones como el viaje al espacio exterior o la guerra interplanetaria.

¹⁶ «Mapas de tierras imaginarias son a menudo incluidos para ayudar a construir la creencia en el mundo fantástico. Estos crean conciencia espacial, para que el lector pueda visualizar dónde está mientras viaja con personajes alrededor del mundo, pero también ayudan a establecer el tono a través de un estilo ilustrativo y nombres de lugares».

Por mucho que Tolkien quisiera hacer de su obra una versión antigua y mítica de nuestro planeta, *The Lord of the Rings* [*El señor de los anillos*] (1954-1955) es la primera obra que se viene a la cabeza —el canon, ese «arte de la memoria», que diría Harold Bloom (1997)— y la que asienta el género. Tolkien, al igual que otros autores de alta fantasía como Ursula K. Le Guin, pone mucho esfuerzo en la descripción geográfica e histórica de su universo ficticio para dotarlo de autenticidad (Gamble, 2019: 123-124) y consiguientemente de verosimilitud y de coherencia interna. En Arda, mundo del que sabemos mucho más gracias a la mitopoética *The Silmarillion* [*El Silmarillion*] (1977) existen seres con poderes divinos (los Ainur), elfos inmortales, orcos nacidos de su corrupción, árboles parlantes (los Ents), enanos, objetos mágicos como los silmarils o los Anillos de Poder... Y ni rastro de conexión con la Tierra, a secas.

Los mundos secundarios, téngase presente, nunca son absolutamente independientes del primario, pues de lo contrario serían ininteligibles. Son hijos de nuestra imaginación, y como seres humanos limitados que somos, aunque inventemos, la experiencia fenoménica está siempre presente en nuestras creaciones. Por eso vemos en Arda elementos que nos son reconocibles, como sociedades feudales, tribales, despóticas de tipo oriental, ritos de matrimonio y de veneración (a Eru Ilúvatar), profesiones manuales... En ese sentido es como entendemos que se deben valorar las adscripciones a la alta fantasía.

De forma consecuente, puede reclamarse la categoría altofantástica para *Olvidado rey Gudiú* (1996) de Ana María Matute, pese a que aparezcan en ellos elementos del mundo primario como el cristianismo medieval (Martín Rodríguez, 2022: 565-566). La obra de Matute, lírica y lindante con los cuentos de hadas,

presenta un mundo independiente, que solo tiene del nuestro lo necesario para que podamos comprender los acontecimientos. El Reino de Olar posee la autonomía ontológica suficiente como para constituir un mundo secundario, solo vagamente conectado con el nuestro por la cultura medieval y aparentemente cristiana común. No tiene nada que envidiarle a la novela *A Game of Thrones* [*Juego de tronos*] (1996) de George R. R. Martin, primera de la saga *A Song of Ice and Fire* [*Canción de hielo y fuego*], aunque no haya tenido tanta fortuna crítica o fama internacional (quizás a falta de una traducción inglesa). Por otra parte, el final, en el que cumpliendo la profecía de Gudiú, este termina destruyendo su propio dominio y cayendo en el olvido, refuerza la independencia ficcional del mundo secundario de la novela de Matute.

Ahora bien, es preciso distinguir otro tipo, mayormente clasificable dentro de lo que Martín Rodríguez denomina *portal fantasy* o, en español, fantasía liminar (2022: 568) y cuyo representante más célebre es el ciclo de Narnia a partir de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* [*El león, la bruja y el armario*] (1950) de C. S. Lewis, con su armario ropero que traslada a un universo de fantasía. En este subtipo de la alta fantasía, que podríamos denominar como «mixto» (y «puro» respecto al anterior) el mundo secundario está conectado a través de algún medio mágico. La forma canónica es un portal, como representan el armario antes citado, pero también objetos como los anillos de *The Magician's Nephew* [*El sobrino del mago*] (1955) también de Lewis, o el rito de pasaje que representa beber las Aguas de la Vida que está dentro del Áuryn en Fantasía. Es importante distinguir la idea de portal de la de umbral, con la que puede confundirse: «the term is used here to describe a liminal structure or aura, while a threshold is a sharp gradient between

two places or conditions»¹⁷ (Clute, 1997e: 776).

Para Gamble, además del tipo puro en el que el mundo secundario no existe, cabe distinguir aquel en el que se accede al mundo secundario a través de un portal, como en la obra de Lewis, su antecesora *Alice's Adventures in Wonderland* [*Alicia en el País de las Maravillas*] (1865) de Lewis Carroll, y un tercero en el que el universo alternativo es *un mundo dentro de un mundo*, separado del primario por barreras físicas, como el andén nueve y tres cuartos de la saga de *Harry Potter* (1997-2007) de J.K. Rowling en la cual los lugares del mundo mágico se encuentran escondidos dentro del mundo primario, el de los *Muggles*, con diferentes objetos y portales que lo franquean (2019: 124-125) como el andén en King's Cross o el acceso al colegio Hogwarts presentados ya en *Harry Potter and the Philosopher's Stone* [*Harry Potter y la piedra filosofal*] (1997).

No obstante, consideramos que la distinción dentro de lo que denominamos alta fantasía «mixta» por parte de Gamble carece de entidad, pues portal físico o no, en ambos casos lo relevante es la conexión entre mundo primario y secundario. Es habitual que en las historias de fantasía con más de un mundo las fronteras no estén claramente separadas, sino que haya cohabitación en el espacio de los universos ficticios, o «polders», regiones donde ambos se entremezclan (Clute, 1997a: 237).

El dominio de lo sobrenatural puede estar oculto dentro del mundo primario, como vimos a propósito del mundo mágico de *Harry Potter*. Es el asunto del conocido cuento «El Aleph» (1945) de Jorge Luis Borges. En este relato, el propio escritor, como protagonista, trata de describir algo que resulta inefable. Gracias a

una pequeña esfera brillante que se halla en un sótano, puede penetrar en el espacio homónimo que contiene todos los lugares del universo. Ve multitud de elementos al mismo tiempo y trata de explicarlos, pero resulta incomprensible esta experiencia casi mística, de encontrarse con un punto que es al mismo tiempo todos los puntos que hay. De este modo, con un portal-objeto, el personaje principal trasciende el mundo primario para llegar a uno secundario. ¿O no? La historia nunca aclara la constitución ontológica del Aleph, por lo que no puede concluirse que sea realmente una alta fantasía, sino una expansión bajofantástica del mundo empírico, en la que el protagonista puede acceder al infinito, a la totalidad del espacio, pero no a un universo ontológicamente autónomo.

A veces, para llegar al mundo secundario «principal» es necesario atravesar mundos o dimensiones intermedias, que hacen de puente. Por ejemplo, en el videojuego *Baten Kaitos* (2003) de GameCube, un RPG, la aventura transcurre principalmente en las Cinco Naciones, islas flotantes en el cielo sobre unas nubes tóxicas. Conforme avanza la historia, se descubre que debajo hay un continente. Este lugar quedó contaminado tras la lucha de los Hijos de la tierra contra el dios de la destrucción, Malpercio, varias generaciones atrás, obligando a la humanidad a escapar a las alturas. En la actualidad, para llegar al país de Mira es necesario cruzar el Paso de las Ánimas. Por otro lado, *Memorias de Idhún I: la resistencia* (2004) de Laura Gallego plantea un refugio, Limbhad, que sirve de mundo intermedio entre la Tierra corriente y moliendo y el mágico Idhún.

Con el tipo «mixto» de alta fantasía los escritores buscan dar una pátina de verosimilitud al trasladar a los personajes del mundo que le es familiar al lector al universo con reglas nuevas:

¹⁷ «El término es usado aquí para describir una estructura o aura liminal, mientras que un umbral es un gradiente nítido entre dos lugares o condiciones».

«This type of fantasy enables the writer to make a direct comparison between the two worlds»¹⁸ (Gamble, 2019: 124). Propician así una identificación entre público y protagonistas literarios al pasar por la misma ordalía de tener que comprender, a veces desde cero, una nueva realidad.

Otra preocupación teórica es la relativa a las «fantasías históricas» en las cuales «una ambientación en una geografía y época concretas y documentadas en la historia, incluso legendaria, es compatible con la intervención de poderes sobrenaturales» (Martín Rodríguez, 2022: 564). Serían un ejemplo hispánico «El caudillo de las manos rojas» (1859) de Gustavo Adolfo Bécquer, una leyenda sobre la creación de origen nativo americano.

Desde mi punto de vista, el estatuto ficcional de estas obras es el mismo que el de *His Majesty's Dragon* [*El dragón de su majestad*] (Novik, 2010), novela en la que los ejércitos napoleónicos son combatidos con dragones, singularmente el protagonista, *Temerario*; con ellos, los elementos sobrenaturales irrumpen en una realidad que, por lo demás, es la de nuestro mundo común. No se configura literariamente una realidad paralela: es por tanto *low fantasy* y no fantasía épica, todo ello sin crear la más mínima duda en el lector, la menor inquietud, sobre si lo que tiene entre sus manos es realidad o ficción, característica de *lo fantástico* ya desde Todorov (1970: 28-29).

Aplicamos el mismo razonamiento para las fantasías *teológicas* o *póstumas*, que Martín Rodríguez ejemplifica con *Andrógino* (1904) de José Antich y «El pórtico de la Gloria» de Benito Pérez Galdós (1896) respectivamente y de las cuales advierte: «[el] acervo religioso [...]

liga todas estas fantasías de manera esencial a una cultura que aún es la nuestra y, por lo tanto, su mundo ficcional no guarda total autonomía con respecto al mundo primario» (2022: 564). No sería entonces sino baja fantasía.

Clute y Grant van incluso más lejos: «The PF is thus not really a fantasy at all but, because it posits a real world which has been departed and an AFTERLIFE which is superior or subsequent to that real world, it is a type of SUPERNATURAL FICTION»¹⁹ (1997: 778, versales originales). Estos autores distinguen la fantasía de la ficción sobrenatural afirmando que la segunda es aquella en la que el elemento sobrenatural es contingente, frente a la autonomía de los mundos secundarios. Además de que resulta poco clara esta distinción, no hace sino reforzar nuestra tesis de que se trata de baja fantasía si no hay una independencia del mundo primario. Clute y Grant reconocen además la posibilidad de vidas de ultratumba que constituyan mundos secundarios, como por ejemplo las de Philip José Farmer (1997: 778), el autor de la saga *Riverworld* [*El mundo del río*]. Tenemos además un ejemplo de alta fantasía mixta y póstuma en la trilogía de David Lozano que comienza con *La puerta oscura: El viajero* (2008), en la cual el adolescente Pascal atraviesa un portal que conduce a un mundo de ultratumba.

Un ejemplo menos controvertido lo encontraremos, pues, en *Dos velas para el diablo* (2008). En esta novela de Laura Gallego, ángeles y demonios forman parte del universo primario, como una inserción no problemática, sin que se recurra a la visita de la protagonista, Cat, a complicados círculos ultraterrenos. La escatología cristiana, incluyendo la apócrifa

¹⁸ «Este tipo de fantasía permite al escritor realizar una comparación directa entre los dos mundos».

¹⁹ «La FP [Fantasía Póstuma] por consiguiente no es realmente una fantasía en absoluto, pero, por que plantea un mundo real que ha partido y una vida de ultratumba que es superior o consiguiente de este mundo real, es un tipo de ficción sobrenatural».

(singularmente, el *Libro de Enoc*, que trata sobre la hibridación entre ángeles caídos y humanas) es la fundamentación primaria de la obra, incardinándola así en la baja fantasía. La ambientación moderna, urbana, del volumen también ayuda a diferenciarlo de otras obras de la autora catalogables bajo la etiqueta de alta fantasía, como su primera saga, *Crónicas de la Torre* (2000-2004).

La dependencia creativa del mundo primario propia de las fantasías póstumas es la misma de la que adolecen las *fantasías atlantológicas*, de las cuales Martín Rodríguez cita *La diosa velada* (1905) de Luis Valera (2022: 565); existen más ejemplos: la película *Erocle alla conquista di Atlantide* [*La conquista de la Atlántida*] (1961) de Vittorio Cottafavi, el cómic *La Galère d'Obélix* [*El mal trago de Obélix*] (1996) de Albert Uderzo, *El laberinto de la Atlántida* (2009) de Álvaro Bermejo... En estos casos, lo sobrenatural campa por sus fueros, pero no crea su propio universo, pues la Atlántida como tal es un espacio existente en el mito de Platón, que la inmensa mayoría de los historiadores consideran artificio del filósofo (Bleiler, 1997: 69). De nuevo, *low fantasy*. No obstante, cabe recordar que existen recreaciones de la Atlántida con premisas realistas, en las cuales los personajes principales descubren, como arqueólogos, una civilización perdida hasta el momento, pero sin magos ni brujas.

La historieta *La Galère d'Obélix* (1996) de Uderzo nos sirve de ejemplo. La Atlántida no es en esta un universo paralelo, ni algo oculto detrás de un portal: se trata de una civilización cuyos remanentes viven en islas identificables con las Canarias. Allí viven en armonía, alejados del mundanal ruido, disfrutando de animales voladores, frutas gigantes y el secreto de la eterna juventud. Su jefe, el sumo sacerdote Mantekhados, no puede solucionar el problema que origina la aventura (Obélix ha regresado a

la infancia como consecuencia de un exceso de poción mágica), pero sí acoge a esclavos huidos del César (Uderzo, 2001: 35-40). Una vez más observamos una interrupción del mundo primario con algo que no debería estar ahí, pero sin una autonomía como entidad.

Igual que sobre la Atlántida, existe literatura sobre otras tierras supuestamente desaparecidas en el pasado remoto como Mu (desde *The Lost Continent of Mu* [1926] del coronel James Churchward), Lemuria (iniciada por *The Last Lemurian* [1898] de G. Firth Scott), la Cimmeria de la «The Hyborian Age» [*La Edad Hiboria*] (1938) de la serie de Conan de Robert E. Howard o la tierra olvidada por la historia *Shangri-La* de *Lost Horizon* [*Horizontes perdidos*] (1933) de James Hilton. Estas ficciones sobre mundos perdidos, que conocen su pistoletazo de salida con la conocida *King Solomon's Mines* [*Las minas del rey Salomón*] (1885) de H. Rider Haggard, exploran momentos del pasado del que existe poco o ningún conocimiento histórico, con especies y culturas que son redescubiertas en el presente de la novela (Stableford, 1997b: 593-594; Langford, 1997: 495-496). No dejan de ser exploraciones de un mundo primario pasado, pero inexplicablemente preservado, con un reencuentro que carece de explicación como universo secundario o de forma científicamente plausible, por lo que caen en el terreno de la baja fantasía y no de la alta. El cine y el cómic han explotado a menudo este motivo, siendo un ejemplo de éxito el personaje de *Tarzán* (1912-1966) creado por Edgar Rice Burroughs.

Sobre cuestiones limítrofes

Martín Rodríguez niega la pertenencia al dominio de la fantasía de la «ficción absurdistista», denominación para «aquella que presenta, en un mundo afín al primario, hechos

y situaciones incongruentes y racionalmente injustificados en el mundo fenoménico» (2022: 560). La cuestión, no obstante, puede enredarse un poco más, ya que los autores de la vanguardia, ¿no buscaban un arte que empezase y terminase en sí mismo, autónomo, alejado de la realidad consciente? ¿No daban pie los surrealistas a la entrada de los sueños y el inconsciente a la literatura, y los dadaístas al nihilismo lógico? ¿No pone a prueba el teatro del absurdo los límites de nuestra experiencia, lo fútil de nuestro ser?

Parece, entonces, que esta ruptura de las normas, tan característica del vanguardismo del siglo XX y sus epígonos, nos acerca con firmeza a la categoría de baja fantasía. Sin embargo, no es así. Nos encontramos ante una pura mímesis de la realidad, aunque no lo parezca: estamos leyendo, o viendo, imitaciones de nuestra propia psique, la cual, aunque nos precieemos a menudo de ello, no siempre es racional. De nuestra psicología surgen las imágenes oníricas y las inconsistencias lógicas, no necesariamente con elementos sobrenaturales de por medio. *La deshumanización del arte* (1925) que saludaba Ortega sigue saliendo de nosotros, mas no de los sentidos y las pasiones de la literatura tradicional, decimonónica y anterior, que conocía el filósofo raciovitalista.

Queda una cuestión por abordar. Por completar el hueco, en una tríada al estilo aristotélico, ¿no habrá una fantasía intermedia? A mi entender, y en aras de la comprensión completa de la fantasía, tendría todo el sentido. Sería una forma liminar, en la cual el lector se pregunta si lo mágico está irrumpiendo en su mundo, si puede explicarse lo que ocurre de forma racional, o si simplemente las normas que

rigen su realidad son más complejas de lo que creía o imposibles de descifrar en un mundo sin absolutos (al más puro estilo postmoderno). En «Maese Pérez el Organista» (1861) de Gustavo Adolfo Bécquer, ¿suena el instrumento tan bien a causa de un fantasma, o es pura superstición popular? El Darío del cuento «Piroquinesis», de Patricia Esteban Erlés (2014), ¿es un niño capaz de generar fuego, o son todo ensoñaciones de su madre? La duda nos asalta. Llamarlo *fantasía media* solo conllevaría confusión con la obra de Tolkien, que como hemos visto, nada tiene que ver.

Aceptamos entonces la nomenclatura que este género ya tiene, consolidada por décadas de teoría literaria continental: *lo fantástico*. Allende los mares esta variedad se asimila al gótico y las historias de fantasmas (Watson, 2000: 164), en la estela de la que se tiene por primera historia del género, *The Castle of Otranto* [*El castillo de Otranto*] (1764) de Horace Walpole. La reserva todoroviana de la palabra fantástico, en principio adjetivo de fantasía, aunque haya habido críticos que hayan seguido su definición estrecha de lo fantástico, no es un estándar internacional:

the fantastic» has been recently adopted by critics as a general term for all forms of human expression that are not realistic, including fantasy and sf, MAGIC REALISM, FABULATION, SURREALISM, etc. Thus there is the annual International Conference on the Fantastic in the Arts and its associated publication [*The Journal of the Fantastic in the Arts*]²⁰ (Wolfe, 1997: 335, versales originales).

²⁰ «“Lo fantástico” ha sido recientemente adoptado por los críticos como un término general para todas las formas de expresión humana que no son realistas, incluyendo la fantasía y la cf [ciencia ficción], el realismo mágico, la fabulación, el surrealismo, etc. Por consiguiente, existe la Conferencia Internacional sobre lo Fantástico en las Artes anualmente y su publicación asociada».

Watson explica así la perspectiva más amplia sobre la fantasía de la teoría literaria en lengua inglesa: «In the hands of most Anglo-American genre theorists, the fantastic is not limited to gothics and ghost stories, but is treated more broadly as a mode of writing that presents the reader with antinomious readings for apparently supernatural events in the text»²¹ (2000: 164).

Las cuatro categorías que hemos repasado en este artículo—alta fantasía mixta, alta fantasía pura, baja fantasía y lo fantástico—y construido a partir de distinciones de construcción del universo ficticio se corresponden respectivamente, *grosso modo*, con las distinciones efectuadas por una de las principales teóricas actuales de la fantasía, Farah Mendlesohn (junto a Edward James). Estas son la fantasía de misión-portal, de inmersión, intrusión y liminal: «In the portal-quest, the protagonist enters a new world; in the immersive [fantasy], the protagonist is part of the fantastic world; in the intrusive, the fantastic breaks into the primary world (which might or might not be our own); and in the liminal, magic might or might not be happening»²² (James y Mendlesohn, 2012: 2).

Conclusión

Una última cuestión. En un mundo sin certezas, postmoderno, los híbridos, que nunca han dejado de aparecer en la literatura, son si cabe más comunes. Sin embargo, su existencia no deja de invalidar nuestra división teórica. Habría que, en actitud poco halagüeña

intelectualmente, rendirse, de no aceptar las fusiones de géneros y subgéneros, o caer en el nihilismo epistemológico que supone caer en el idealismo crítico que tiene su raíz en Benedetto Croce (1866-1952), para quien toda obra es única e irrepetible; el idealismo es una hermosa defensa de la radical individualidad de la obra literaria, pero aporta poco a un estudio científico de la literatura dado que lo máximo que considera posible es acercarnos a la intuición creadora (Domínguez Caparrós, 2007: 321-326).

Además, en las mezclas lo habitual es encontrar un elemento dominante que nos permita adscribirla a un lugar u otro, con independencia de las combinaciones. Es el caso, recurriendo una vez más a Astérix, del último álbum efectuado completamente por Uderzo, *Le ciel lui tombe sur la tête* [¡El cielo se nos cae encima!] (2005). En claro homenaje a Walt Disney y Hollywood, la baja fantasía incorpora elementos de la ciencia ficción: naves extraterrestres, peleas intergalácticas, armas cuasi atómicas, máquinas de guerra (los karatas y los superclones, parodia de *Superman*, pero con la cara de Arnold Schwarzenegger). Las explicaciones científicas, característica de la ciencia ficción digna de tal nombre, son sin embargo bastante escasas, más allá de la antigravitación.

Concluimos que existen, pues, bien diferenciadas, la fantasía alta y baja (mundo secundario autónomo versus invasión preternatural del mundo primario, respectivamente), junto con un espacio de la duda entre mundo fenoménico e imaginario,

²¹ «En manos de la mayoría de teóricos del género [literario] anglo-americanos, lo fantástico no está limitado al gótico y las historias de fantasmas, sino que es tratado más ampliamente como un modo de escritura que presenta al lector lecturas antinómicas para eventos aparentemente sobrenaturales en el texto».

²² «En la misión-portal, el protagonista entra en un mundo nuevo; en la [fantasía] de inmersión el protagonista es parte del mundo fantástico; en la intrusiva, lo fantástico irrumpe en el mundo primario (que puede o no ser el nuestro); y en la liminal, la mágica puede o no estar sucediendo».

lo fantástico. Podemos emprender entonces el vuelo hacia la crítica de lo imaginario con un mapa más preciso. No obstante, lo presentado aquí tiene un carácter más de esbozo que definitivo. Se trata de un prontuario de carácter teórico para cimentar la base de una investigación tanto sobre la naturaleza de la ficción especulativa como de su historia, particularmente en el mundo hispanohablante, donde le falta por conocer la cantidad de monografías existentes en el angloparlante.

Obras citadas

- ABBOT, Edwin Abbot (1884, 2008). *Planilandia: una novela de muchas dimensiones*. Barcelona: Laertes. Trad. Emili Olcina.
- ALEXANDER, Lloyd (16 de diciembre de 1971). «High Fantasy and Heroic Romance», *The Horn Book*. <https://www.hbook.com/story/high-fantasy-and-heroic-romance> (Acceso: 21 de abril de 2023).
- ASHLEY, Mike (1997a). «Fairytale», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 330-333.
- ASHLEY, Mike (1997b). «Travellers' tales», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 960-991.
- Baten Kaitos: las alas eternas y el océano perdido* (2003). Monolith Soft y Tri-Crescendo.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1871, 2006). *Leyendas*. Madrid: Cátedra. Ed. Pascual Izquierdo.
- BLEILER, E. F. (1997). «Atlantis», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 68-71.
- BORGES, Jorge Luis (1945, 2011). *El Aleph*. Madrid: Alianza.
- BLOOM, Harold (1994, 1997). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama. Trad. Damián Alou.
- CAMPBELL, Joseph (1949, 2014). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura económica. Trad. Luisa Josefina Hernández.
- CLUTE, John (1997a). «Crosshatch», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 237.
- CLUTE, John (1997b). «Epic fantasy», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 319.
- CLUTE, John (1997c). «Fantasy», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 337-339.
- CLUTE, John (1997d). «High fantasy», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 466.
- CLUTE, John (1997e). «Portals», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 776.
- CLUTE, John y JOHN GRANT (1997). «Posthumous fantasy», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 777-779.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2007). *Teoría de la literatura*. Madrid: Ramón Areces.
- ENDE, Michael (1979, 2016). *La historia interminable*. Madrid: Alfaguara.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2010, 2014). «Piroquinesis». En Encinar, Ángeles (ed.). *Cuento español actual (1992-2012)*. Madrid: Cátedra.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2009). *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- GALLEGO, Laura (2004). *Memorias de Idhún I: la resistencia*. Madrid: SM.
- GALLEGO, Laura (2008). *Dos velas para el diablo*. Madrid: SM.
- GAMBLE, Nikki (2019). *Exploring Children's Literature. Reading for Knowledge, Understanding and Pleasure*. Los Ángeles: SAGE Publishing.

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1967, 1982). *Cien años de soledad*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GASPAR Y RIMBAU, Enrique (1887, 2000). *El anacronópete*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- GOSGINNY, René y Albert UDERZO (1961, 1995). *Astérix el galo*. Barcelona: Grijalbo. Trad. desconocido.
- HUME, Kathryn (1984, 2014). *Fantasy and Mimesis*. New York: Routledge.
- JAMES, Edward y MENDLESOHN, Farah, 2012. «Introduction», E. James y F. Mendlesohn (eds). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-4.
- LANGFORD, David (1997). «Imaginary lands», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 495-497.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Juan [Jan] (2018). *Superhumor Superlópez n.º 1*. Barcelona: Bruguera.
- LOZANO, David (2008). *La puerta oscura: El viajero*. Madrid, SM.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2022). «Preliminares de una historia: hacia una caracterización específica de la fantasía épica». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31: 557-73.
- MATUTE, Ana María (1996). *Olvidado rey Gudú*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MOLIN, Bernard-Pierre (2018, 2020). *Astérix: Las verdades históricas explicadas*. Madrid, Salvat. Trad. Xavier Senín, Isabel Soto y Alejandro Tobar.
- NICHOLLS, Peter (Octubre 2021). «Fantasy», J. Clute y D. Langford (eds.), *The Encyclopedia of Science Fiction*. <https://sf-encyclopedia.com/entry/fantasy> (Acceso: 27 de abril de 2023)
- NOVIK, Naomi (2006, 2010). *El dragón de Su Majestad*. Madrid: Alfaguara. Trad. José Miguel Pallarés.
- ROAS, David (2017). «Prólogo», David Roas (dir.), *Historia de lo fantástico en la cultura contemporánea (1900-2015)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 9-14.
- ROWLING, J. K. (1997, 2000). *Harry Potter y la piedra filosofal*. Madrid: Salamandra. Trad. Alicia Dellepiane Rawson.
- STABLEFORD, Brian (1997a). «Fantastic voyages», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 387.
- STABLEFORD, Brian (1997b). «Lost lands and continents», John Clute y John Grant (eds.), *The encyclopedia of fantasy*. London: Orbit, 593-594.
- STABLEFORD, Brian (1997c). «Visionary fantasy», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 987.
- TINER, Ron (1997). «Superheroes», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 905-906.
- TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. París: Éditions du Seuil.
- TOLKIEN, J. R. R. (1947). «On fairy stories», J. R. R. Tolkien (1972) *Tree and Leaf*. London: Grafton-Harper Collins: 9-73.
- TOLKIEN, J. R. R. (1977, 2017). *El Silmarillion*. Barcelona, Planeta. Trad. Rubén Masera y Luis Domenech.
- UDERZO, Albert (1996, 2001). *El mal trago de Obélix*. S. l.: Salvat. Trad. Mireia Porta.
- UDERZO, Albert (2005). *¡El cielo se nos cae encima!* S. l.: Salvat. Trad. Javier Pérez Andújar.
- WATSON, Greer (2000). «Assumptions of Reality: Low Fantasy, Magical Realism and the Fantastic», *Journal of the Fantastic in the Arts*, 11(2): 164-172.

WOLFE, Gary K. (1982). *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy: A Glossary and Guide to Scholarship*. New York: Greenwood Press.

WOLFE, Gary K. (1997). «Fantastic», John Clute y John Grant (eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 335.