

# La música diegética como creadora de espacios narrativos únicos. Un caso práctico: “El nombre del viento”, de Patrick Rothfuss

ANTONIO CASTRO BALBUENA  
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA  
acb231@inlumine.ual.es

Recibido: 26/11/2021

Aceptado: 04/02/2022

## RESUMEN:

*En este trabajo se estudia la definición y evolución de la música verbal para mostrar cómo —a partir de su significado emocional— crea espacios narrativos únicos, en los que intervienen autor y lector como entes principales. Para ello se parte de la definición de música verbal de Paul Scher, analizada recientemente por Ivan Delazari como música diegética. Acto seguido, se estudia su núcleo semántico (las emociones), el proceso comunicativo que desarrolla y su lenguaje poético. Tras apuntar las características principales de este espacio único creado, se desarrolla un análisis de la música diegética y los espacios que crea en la novela de fantasía épica El nombre del viento, de Patrick Rothfuss.*

**PALABRAS CLAVE:** *música verbal, música diegética, espacio narrativo, fantasía épica, Patrick Rothfuss*

## Diegetic music as creator of unique narrative spaces. A practical sample: "The Name of the Wind", by Patrick Rothfuss

### ABSTRACT:

*In this essay we study verbal music, its definition and evolution to show how this type of music —from its emotional meaning— can create unique narrative spaces, in which author and reader are essential protagonists. To accomplish that, we start from the Paul Scher's definition of verbal music, which was recently analyzed by Ivan Delazari as diegetic music. Then we explore its semantic core (emotions), its communicative process, and its poetic language. Once we have detailed which features that created space could have, we will perform an analysis of diegetic music and its unique spaces in epic fantasy novel The Name of the Wind, by Patrick Rothfuss.*

**KEYWORDS:** *verbal music, diegetic music, narrative space, epic fantasy, Patrick Rothfuss*

### 1. Introducción

¿Podemos escuchar música mientras leemos?

No me refiero al hecho de tener un libro en las manos y, a la vez, encender la radio, colocarnos los auriculares y disfrutar de una melodía de fondo, sino a leer un párrafo y ser capaces de reconstruir una balada, el último éxito de rock de los ochenta... o una canción que nunca hayamos escuchado. Escuchar música a través de las páginas del libro.

El concepto no es nuevo. Hace unas décadas, Scher denominó *música verbal* a la música que aparece en la literatura, si bien, como se verá en las próximas páginas, desde entonces se ha discutido su posición respecto a la trama narrativa (si es diegética o extradiegética) y si su significado se construye a partir de emociones. Estos serán mis puntos de partida en la búsqueda de la respuesta a la pregunta inicial. Sin embargo, mi intención es profundizar en la definición de esa música verbal para conocer los efectos que provoca en la narración debido a su significado emocional, entre los cuales se encuentra la creación de un espacio narrativo único. Trataré así de perfilar qué tipo de espacio es este, las características que lo conforman y el

rol que juegan en él tanto autor como lector. Para ello, y como resultado de la exposición teórica, analizaré una obra de ficción —*El nombre del viento*, de Patrick Rothfuss—, cuya elección no es azarosa, sino que posee una justificación triple. Por último, recogeré las conclusiones más relevantes del presente ensayo en un apartado final.

## **2. Música diegética, verbal o ficcional. Significado y evolución**

Una vez el interés por la relación musicoliteraria dentro de unos límites de “nación” dejó paso a una perspectiva que, aunque marginal, era más general y global (i. e. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, de Calvin S. Brown, 1948), se perfilaron las posibilidades de estudio en este campo, que, como menciona Scher (1970, 148), son muy amplias: “Manifestations of musical influence in literature such as word music, structural and formal parallels between the two arts, musical influences on literary periods and on individual authors, and literary synaesthesia”. Más adelante, a finales del siglo XX, Werner Wolf reimpulsaría el estudio de la musicalización de la ficción usando el concepto de la *intermedialidad*. Dicha musicalización, según Wolf, se basa en “an involvement of music in the signification of fiction not only in the mode of thematization and/or evocation through associative quotation but also and foremost in the mode of iconic imitation” (Wolf, 1999, 71). A partir de entonces, el estudio de *la palabra y la música* ha dejado de considerarse un campo marginal entre música y literatura para hacerse un hueco importante dentro de los estudios culturales (Williamson, 2005, 4), y el auge de la Nueva Musicología, de la mano de críticos como Anthony Newcomb o Fred Maus, impulsaría el estudio de la relación entre música y literatura (Rabinowitz, 2004, 305). De hecho, y en palabras de Scher (1970: 147), en los últimos años se entiende que las relaciones entre ambos campos culturales suponen un territorio propicio “for critical exploration within the larger framework of the study of literature and the other arts”.

El término *música diegética* es conocido sobre todo en el campo de los estudios de cine, donde se define como “parte del elemento narrativo y que nos permite ver el agente sonoro en pantalla: la palabra o el canto serán diegéticos cuando el emisor sonoro (personaje, aparato de música, instrumento) entra en el campo visual, aunque en el rodaje se utilice *playback*” (Radigales, 2008, 28). En esencia, se trata de aquella música que participa en la narración como una aportación relevante de significado a la que asiste el espectador, en el caso del cine. Sin embargo, el concepto goza de cierta ambigüedad en este ámbito de estudio, lo que ha desembocado en una lista de términos relacionados, “including the extradiegetic, the metadiegetic, the ambidiegetic, and even ‘source music’ as a term employed within the industry by practitioners” (Smith, 2009, 1). Esta función narrativa de la música diegética es, sobre todo, de carácter espacial, como afirma de manera categórica David Neumeyer (2000, 37): “[M]usic serves a film’s narrative system, and, therefore, the primary axis along which film music moves is determined by the implied physical space of the narrative world”.

Pese a la variedad de conceptos y definiciones, parece haber un consenso<sup>1</sup> en torno al concepto opuesto de la música diegética: la música diegética elidida, como la llama Radigales (2008, 28); la no diegética, en palabras de Smith (2009, 1-2); o la música de fondo, según Neumeyer (2000, 38). En cualquier caso, se refieren a la música que compone un *entorno sonoro*, que no forma parte de la narrativa o que no está definida. La representación en literatura de una música no diegética —de una música al

---

<sup>1</sup> Pese al acuerdo tácito entre los teóricos, la naturaleza compleja de la película como objeto de estudio requiere del esfuerzo y participación de estudiosos provenientes de múltiples áreas de conocimiento, como recuerda Neumeyer (2000, 38) al recalcar “the necessity for interdisciplinary work — that is, one needs to command film theory as well as historical and analytical music scholarship, an uncommon combination of skills”.

margen del hilo narrativo, sin consecuencias en este— puede materializarse a través de la cita del título de una canción, una melodía o una banda sonora conocida por el lector. Se trata de un recurso para la ambientación y descripción del mundo interno del relato, como ocurre en *La cúpula* (2009), de Stephen King, cuando la mujer de Howie apaga la radio, “con lo que silenció al Coro Norman Luboff en mitad de ‘What a Friend We Have in Jesus’” (King, 2009 [2011], 66), o —como caso de mención directa sin *reproducción* narrativa—, en *El camino blanco* (2002), de John Connolly, cuando Charlie Parker compra “el nuevo disco de Pinetop Seven, *Bringing Home the Last Great Strike*” (Connolly, 2002 [2010], 70). Sin embargo, y como el objetivo de este trabajo es el análisis de la música diegética, me centraré en ella y no en su opuesto, más allá de los ejemplos mencionados.

Al margen de la inserción narrativa que tenga el elemento musical dentro de la obra literaria, puede hablarse de *música verbal*, término acuñado por Steven P. Scher en los años setenta para referirse a trabajos artísticos “which relate to music only inasmuch as they strive to suggest the experience or effects of music, while necessarily remaining within the boundaries of the medium of literature” (Scher, 1970, 149). Según Scher, la música verbal surge como un punto intermedio entre la música pura o absoluta (en el plano musical) y la poesía y la prosa (en el plano literario), a través de la evocación musical, tal y como se muestra en la figura 1. En este esquema he realizado unas mínimas modificaciones respecto del original: desde mi punto de vista, la evocación musical no se relaciona solo con el campo de la música, sino también con la poesía y la prosa; es el medio a través del que la música aparece en la literatura. Además, considero que la evocación musical literaria de estructuras y técnicas musicales se ciñe solo a la descripción de las mismas, por lo que así lo he puntualizado en el citado esquema.

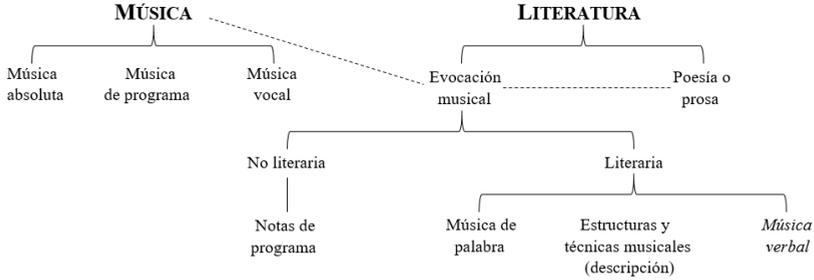


Fig. 1. La música verbal en el contexto de la música y la literatura.  
Basado en la propuesta de Scher (1970: 151).

Quiero recalcar que, como aquí hablamos de música *dentro* de una ficción, se distinguen dos tipos de música verbal: la representación de una melodía o composición existentes —que exista en la realidad extratextual, como los ejemplos de King y Connolly señalados en líneas anteriores— o la construcción a través de la imaginación de una canción nueva, distinta, una música ficticia. En ambos casos habrá de emplearse el lenguaje único<sup>2</sup> de la música, definido así por establecer un proceso de comunicación. Este proceso será distinto del proceso mantenido por la obra narrativa en sí, y podrá ser entendido como tal por tener organización y significado, por constituirse en lo que Orlov (1981, 132) denomina una “superstructure supported by and subordinate to natural language”.

A la hora de acercarnos a su análisis, la música verbal no aparece insertada sin más en la obra literaria, sino que, como mencionaba antes, su situación dependerá de si está dentro o fuera

<sup>2</sup> Para ello ha de partirse de que la música, si bien relacionada con el lenguaje, es distinta a él pese a todo lo que se comparte: “Language and music should be seen, therefore, as two autonomous and mutually complementary domains, each of which has its own sets of patterns and values, field of competence, and view of reality” (Orlov, 1981, 132).

del hilo narrativo, esto es, como música diegética o no diegética. Además, en tanto que proceso de comunicación —entendido este como “un poderoso instrumento de acción e interacción social” (López, 1999, 19)—, en la música diegética habremos de considerar un elemento que, desde mi punto de vista, es esencial: el receptor del mensaje, es decir, el lector. No es solo que deba considerarse la hermenéutica del texto —la manera en que es interpretado por el lector—, sino el significado que, a partir de la música diegética o verbal se espera que reciba el receptor como audiencia elegida, a la vez lector y oyente.

### **3. El lector y la música diegética. La importancia de las emociones**

Ese significado que traslada la música puede variar, entonces, con cada lector, sobre todo si tenemos en cuenta que la música depende del individuo que es capaz de interpretarla y comprenderla, esto es, el oyente como “a rational being, who can organize sounds in terms of the spatial metaphors that transform them from inert events to actions, joined by a virtual causality in an imagined space of their own” (Scruton, 2009, 7). De esta perspectiva pueden extraerse entonces dos conclusiones. La primera, que es el lector quien da forma a la música verbal, esto es, que como último eslabón de la cadena en el proceso comunicativo es él quien le da forma definitiva. Y la segunda, que esa interpretación musical posee una forma espacial, pues sitúa sus elementos en un espacio imaginado, ya sea este de su elección o formado a través de las evocaciones configuradas por la propia música verbal. En este sentido, Scher (1970, 155) va más allá y habla de un “espacio musical” junto a la composición musical:

Effective attempts to express literature in the medium of music generally accomplish a quasi-visual representation of “literary” space within the temporal confines of music (cf. the phenomenon of program music). Effective attempts to express music in the medium of literature, on the other hand, generally accomplish a

representation of the illusion of “musical” space (i.e., the impression of space invoked by a musical composition).

La posibilidad de que la música esté ligada a un espacio narrativo, o de que sea capaz de evocar un espacio imaginado (indirecto, no presente en la narración, o que solo aparezca de modo parcial), no es tan remota si además consideramos que la música, si es emitida o referenciada por un personaje, puede enlazarse al espacio mediante una relación metonímica<sup>3</sup>, lo que resultaría en la música verbal como un método descriptivo del espacio o del personaje enlazado a él. Mas ¿qué es lo que se describe? ¿Partes de ese espacio (casas, montañas, paisajes), de ese personaje (pelo, brazos, pies, piernas)? ¿O más bien se trata de un significado concreto?

Scher (1970, 152) afirma: “Rather than capturing a poetic semblance of musical sound or imitating musical form, verbal music aims primarily at poetic rendering of the intellectual and emotional implications and suggested symbolic content of music”. La principal particularidad de la música verbal es el traslado de las implicaciones emocionales —el autor en busca del lector emocionado, la consabida relación entre “música y emocionalidad” (Rodríguez, 2016, 909)—, que pueden despertarse mediante la inclusión de formas musicales o técnicas “to reproduce reactions in readers similar to those we experience when listening to music” (Powell, 2001, 60). Entonces entra en juego la habilidad del autor para presentar esa música diegética de forma mimética<sup>4</sup>, es decir,

---

3 La existencia de relaciones metonímicas entre elementos es reconocida por José R. Valles (1999, 24-25), cuando dice que “tanto los propios lugares como los ámbitos de actuación son a menudo seleccionados y presentados en una relación metonímica con el principal personaje vinculado a ellos, como una proyección de alguno de sus rasgos personales (ideas, deseos, carácter, posición social) o [...] como un desajuste con ellos”.

4 Los primeros estudios de la música ya señalaban la capacidad de la música —como el resto de artes— para imitar la naturaleza, si bien surgieron detractores a

a imagen y semejanza del propio lenguaje musical externo a la novela —y, por tanto, a imagen y semejanza de la realidad extra-textual— con la intención de despertar las mismas emociones en el lector. Otra cuestión es la consecuencia del uso de esa música diegética, lo cual, desde mi punto de vista, supone la creación de un espacio único dentro de la realidad intratextual, cuyas características apuntaré más adelante.

En vista del proceso comunicativo descrito en líneas anteriores —ese contacto de la música diegética en espera de que en el lector se despierten determinados sentimientos—, considero que esta música diegética capaz de crear espacios hereda del elemento narrativo espacial su naturaleza como mejor soporte para la configuración del lector implícito, esto es, la posibilidad de orientar una estrategia lectora<sup>5</sup>, que en este caso, y a juzgar por la naturaleza ya expuesta de la música verbal, tendría como principal objetivo la recepción de emociones y la empatía con el personaje. Pero ¿cómo experimenta esa música diegética el lector?

Sobre este tema se pronunció recientemente Ivan Delazari (2018, 223), quien sostiene que en esa interpretación juega un papel muy importante el contexto del lector: “I contend that prose narrative must have the capacity to activate readers’ musical background and induce us to imaginatively overhear diegetic music”. Pero Delazari no se detiene en una afirmación abstracta, sino que profundiza en esa recepción del texto musical (o de la

---

esa idea a lo largo del siglo XVIII hasta nuestros días. Pese a ello, Scruton (2009, 4) sostiene que el núcleo de la discusión debería ser “sound and how we perceive it, the relation between sound and tone, the nature of melody, rhythm and harmony, the standards of taste and judgement”. En otras palabras: la interpretación subjetiva (y también emocional) de la música.

5 Sobre el espacio, dice José R. Valles (1999, 27) que, además del “factor esencial concreto para orientar una determinada estrategia lectora [...], se revela como uno de los elementos que ofrece mayores posibilidades de cooperación interpretativa e implementación significativa al lector, que debe imaginar los aspectos espaciales no descritos, contrastar con su experiencia personal los lugares conocidos, etc.”.

música hecha texto) y en la experimentación del mismo en primera persona:

We decode and mentally simulate them as the experience of motion, which we combine with our experiential backgrounds to come up with emotions, as well as whole narrative progressions [...]. Musical experience is bound with “first-person” enactment of this kinesthetic experience, the embodied movements we unmistakably hear in musical sounds. (Delazari, 2018, 225-226)

Situar las emociones en el centro de la experiencia lectora ocupa las antípodas del pensamiento establecido por algunos narratólogos, seguidores de ciertos principios filosóficos que consideran que el lector modélico —algo que en teoría de la narrativa ha sido definido como *lector ideal*<sup>6</sup>— ha de disfrutar la obra literaria mediante su mera contemplación, con atención en la habilidad del autor, no por las emociones que puedan narrarse o contenerse en ella<sup>7</sup>.

Volvamos con Delazari. Una vez claro que la música diegética creadora de espacios busca despertar emociones en el lector, Delazari sitúa un elemento principal en ese proceso comunicativo: el autor, quien sirve de puente entre la obra narrativa

---

6 En el *Diccionario de teoría narrativa*, Valles (2002, 425) define el lector ideal como “aquel lector hipotético perfecto que entendería magistralmente cada paso, intención y palabra del autor”.

7 Así lo señala Booth (1961, 120) cuando dice que “again and again one reads attacks on readers who want to be excited with “action” or “plot” or sentimental romance. The proper reader, it is understood, will not demand intensity of hopes and fears based on such low “melodramatic” qualities as moral goodness or innocent suffering; rather he will be willing to take his pleasure from “aesthetic” and “intellectual” qualities, or from a contemplation of the artist’s skill”. Este argumento sigue los principios comentados por el filósofo Ortega y Gasset (2005, 356-357), quien separa el goce artístico del disfrute de las emociones emanadas de la obra artística (también la literaria).

y las emociones despertadas en el lector: “Therefore, it is not internal focalization but narration that is enactive, with the teller functioning as the reader’s ‘perceptual enabler’” (Delazari, 2018, 232). Llegados a este punto, y ahora desde la perspectiva del autor de esa música diegética, he de señalar la que para mí es una dificultad latente e insoslayable: la imposibilidad de trasladar al lector mediante la narración el sonido exacto de la música verbal. Esto es así porque el autor —mediante la descripción evocada e indirecta del sonido— delega en el lector la función de componer la música definitiva. Es decir, el autor emitirá unas *instrucciones* que ni siquiera aparecerán de manera literal en la obra literaria, y será el lector —mediante un proceso semejante al de la disnarración<sup>8</sup>— quien ejecutará esas instrucciones para obtener, de manera imaginada, la música creada por el autor. Siguiendo este planteamiento, y como apuntaba unas líneas atrás, el autor no compone una música única para su obra, sino que sienta las bases de lo que debe (o espera) que sea. Después, cada lector crea la suya propia —a partir de aquellas instrucciones— con cada lectura mediante la comprensión o interpretación del texto. Con las emociones provocadas por la música verbal, el lector atribuirá un significado propio a la trama o al personaje enlazados a aquella, tal y como realiza con el desarrollo de acciones según los postulados de la teoría de la mente, aquella enfocada a “to explain people’s behavior in terms of their thoughts, feelings, beliefs, and desires” (Zunshine, 2006, 6).

En definitiva, la música diegética se inserta en el hilo de la narración, emitida por el autor en busca de una determinada re-

---

8 El autor no incluye de manera directa la música verbal en la obra literaria; no aparecen las notas musicales, no hay partitura, no hay sonido. La música está elidida. Por eso el lector debe *crearla* por su cuenta, igual que ocurre con la disnarración, a la que Freed (2020, 201) se refiere de este modo: “Disnarration fans the flames of readers’ already activated imaginations and prompts them to construct for themselves the elements of the narrative that the text itself does not voice”.

acción del lector ideal o implícito basada en las emociones respecto de la narración, del espacio o de los personajes. Para ello, la música diegética posee su propio espacio, el cual definirá cada lector (y cada lectura) mediante su interpretación. En esta música verbal aparecerán una serie de enlaces entre ese espacio formado, la música verbal, los personajes, el espacio, la trama u otros elementos narrativos de la novela.

Pese a esa *libertad creativa*, considero que pueden identificarse algunos elementos comunes de ese espacio, sobre todo a la hora de encarar un análisis de una obra literaria concreta. En ello se centrará el siguiente apartado.

#### **4. La música diegética como creadora de espacios. Características**

A pesar del carácter abstracto y abierto que tienen los espacios creados por la música diegética, pueden señalarse algunas características que auxilian su definición y que beben directamente de la naturaleza de la música verbal, comentada en páginas anteriores. El núcleo de estos rasgos será, por tanto, la función de trasladar, despertar y evocar emociones en el lector. Como siempre, ha de tenerse en cuenta que, una vez analizado, el mundo ficcional se convierte en mundo interpretado; “el ‘mundo interpretado’ gozará de una subjetividad aplicada que no tiene por qué poseer el ‘mundo analizado’ y, pese a las semejanzas, existirán diferencias entre ambos” (Castro, 2020, 230).

Este espacio se forja a partir de los sentimientos, de las emociones surgidas a partir de los elementos presentados bien por el narrador —descripción externa—, bien por la música diegética en sí —descripción interna—. La posibilidad de construir el espacio narrativo mediante otros sentidos como el oído ya la señalaba Mitchell (1980, 547):

If space were constructed by vision alone we might suspect that literary space is defined by what Northrop Frye calls “opsis”, “the spectacular or visible aspect of drama; the ideally visible of

pictorial aspect of other literature". But we also construct space through other senses, such as touch, and embody this dimension in the implicitly tactile metaphor of a "text" (literally, that which is woven; web, texture), hardly a casual metaphor for the reader of braille.

Así, el lector, al emocionarse y creer que *oye*, crea este espacio —a medias imaginado, a medias establecido en la obra literaria— donde desembocan estos sentimientos, pero ¿mediante qué proceso? El más adecuado para ello será el de mimesis, si no de conceptos físicos (una montaña, un lago, una casa), sí de otros más abstractos (la desgracia, la desolación, la euforia, la lujuria) a través de los primeros. Se evoca la sensación, la experiencia vivida por el lector dentro o fuera del relato, para enlazarla con la música. De esta manera se establece un vínculo entre ambas realidades, la externa y la interna, como ocurre en el resto de la novela: "[L]a Realidad A (aquella en la que nos encontramos, la realidad extratextual) y la Realidad B (la ficticia, aquella que ha sido creada, la realidad intratextual)" (Castro, 2020, 144). Por tanto, el espacio creado por la música será un constructo a partir de la Realidad B (realidad intratextual), con referencias a la realidad A (realidad extratextual), a sus sensaciones, emociones y experiencias.

El aspecto más formal de este proceso es el lenguaje que el autor emplee en el relato para plasmar primero la música verbal y después *inducir* o *mostrar a medias* ese espacio creado por la misma. En referencia a lo musical, lo habitual será el uso de vocabulario y terminología más o menos técnica propios de la música: 'canción', 'interpretar', 'tocar', 'balada', 'sonido', 'ritmo', 'acorde', 'melodía'... De un modo más general, a la hora de trasladar emociones podrá usarse la voz poética, un lenguaje literario particular —dentro del lenguaje literario<sup>9</sup> general de la

---

<sup>9</sup> La obra literaria posee un lenguaje propio nacido del no literario, como señala Albaladejo (2013, 8): "El lenguaje literario tiene un sistema propio, que se puede

novela—, para inducir esa estrategia lectora emocional a la que me he referido hasta ahora. A ello Genette (1970, 78) lo denominó “motivación poética”:

[...] lo esencial de la motivación poética [...] está, más simple y profundamente, en la actitud de lectura que el poema logra (o, más frecuentemente, no logra) imponer al lector, actitud motivadora que, más allá o más acá de todos los atributos prosódicos o semánticos, otorga a todo el discurso o a una parte de él esa suerte de presencia intransitiva y de existencia absoluta que Éluard llama la evidencia poética.

Por su condición evocadora, se trata de un espacio sin mapa ni descripción directa física. Debido además a su complejidad, el espacio creado se ciñe a la definición que del espacio narrativo emitió Zoran (1984, 313): “Space as it appears in the narrative is a very complex pattern, and only a small part of its existence in the text is based on direct description. It is usually a combination of various kinds and levels of reconstruction”. Ante la posibilidad de que existan referencias dentro de la música verbal, se tratará de referencias explícitas a la realidad interna (o externa) de la obra literaria.

Este espacio creado, como se apuntaba en el apartado anterior, permite una serie de relaciones entre los distintos participantes del proceso comunicativo establecido por la música diegética, el cual se muestra en la figura 2. En este proceso de comunicación participan dos entes principales: el autor (emisor)

---

considerar derivado del sistema del lenguaje no literario, entendiendo por tal el lenguaje natural que no se ha proyectado en la modelización secundaria que da lugar al lenguaje literario”. Siguiendo la misma relación entre lenguajes, puede señalarse que, si el lenguaje literario procede del lenguaje natural, el lenguaje poético procede del lenguaje literario establecido, “y a partir de él se formarán las figuras y tropos que este contenga” (Castro, 2020, 128).

y el lector (receptor)<sup>10</sup>. El primero de ellos —mediante el narrador— emite una serie de instrucciones literales (o no) que permitirán la evocación e interpretación de emociones y sentimientos por parte del receptor. Por su parte, el receptor no solo recibirá dichas instrucciones, sino que de él dependerá, como se ha visto hasta ahora, la fase final de *construcción* de ese espacio creado por la música verbal. Para ello aportará sus emociones y sentimientos interpretados y evocados.

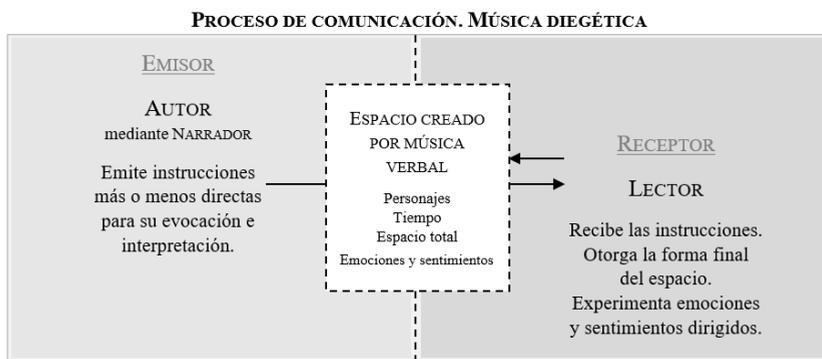


Fig. 2. El proceso de comunicación establecido por la música diegética. Elementos.

Dentro de ese espacio, por tanto, podrán encontrarse emociones y sentimientos (dirigidos por el emisor e interpretados por el receptor), así como elementos puramente narrativos como per-

10 El empleo de la voz 'autor' se refiere al "escritor que produce una obra literaria, por ejemplo, una novela. Es el emisor empírico de un mensaje consistente en la novela misma" (Villanueva, 1989, 185). En cuanto al 'lector', no debe confundirse con el lector implícito —las instrucciones del autor para orientar una estrategia de lectura— ni con el lector explícito —la referencia intratextual al destinatario de la obra—. Debe entenderse esta faceta de 'lector' como la de "persona física existente en el mundo real que ejecuta el acto de lectura y constituye el sentido textual" (Valles, 2002, 424).

sonajes, tiempo —el diegético y no diegético— y las referencias que pueda haber al espacio total de la realidad intratextual de la obra literaria. La participación necesaria del lector (receptor) en la construcción de este espacio supondrá un espacio distinto para cada lectura, si bien las instrucciones dadas por el autor (emisor) serán las mismas.

Una vez establecidos unos rasgos comunes para el espacio creado por la música diegética, conviene aplicarlos en una obra literaria para conocer su alcance y consecuencias.

## 5. Un caso práctico: *El nombre del viento*, de Patrick Rothfuss

### 5.1. Una justificación triple

¿Por qué realizar este análisis sobre esta obra? La elección se basa en una justificación triple: por tipo, por encuadre y por arquetipo.

El tema central de este artículo es la música, la canción, y en ello se basa la justificación por *tipo*. La obra navega en la corriente de la fantasía épica contemporánea<sup>11</sup>, donde las canciones gozan de una importancia tradicional, quizá como reflejo de la obra canónica *El señor de los anillos* (1954), de Tolkien, y la relevancia que la melodía diegética tiene en ella. Tolkien se esforzó en describir su mundo ficticio a través de un sinfín de

---

11 La definición de esta área de la literatura resulta compleja, sobre todo por el caos terminológico desarrollado durante décadas para referirse a las mismas obras con términos diferentes (*cfr.* Castro, 2020, 39-45) o incluso, hoy en día, al concepto global que en inglés (*fantasy*) se utiliza para referirse a toda la literatura fantástica, sin distinción. Como punto de partida, una vez considerados como partes imprescindibles los héroes y la mitología (Castro, 2016, 6), puede servir la confeccionada por Stableford (2005, 130-131): “Epic fantasies are multivolume works —usually insistent immersive fantasies, although some retain portal fantasy frames— that routinely extend far beyond their initial trilogies; they gradually build up detailed historical and geographical images of secondary worlds, within which elaborate hero myths are constructed”.

herramientas, entre las que se encontraban las canciones. Así fue cómo presentó por primera vez en dicha obra a los altos elfos (Tolkien, 1954, 77-78), mediante una canción tradicional —de carácter diegético—, con la que pretendía describir y dotar de vida a sus seres ficticios. El intercambio de sentimientos entre autor y lector, en este caso, se producía a través de la intervención de Frodo y Sam; el primero, como encargado de transmitir información sobre los elfos al lector, y el segundo, como ente sorprendido, confuso y maravillado ante la recepción de esos datos (Castro, 2020, 111-112). Además, en este grupo de obras abunda la ambientación medieval, la cual supone un entorno propicio para la proliferación de referencias musicales con la aparición de bardos o juglares, con mayor o menor protagonismo dentro de las tramas narrativas (desde el bardo Jaskier en las obras de Geralt de Rivia, de Andrzej Sapkowski, hasta la charada como supuesto juglar protagonizada por el Rey Más-Allá-del-Muro, Mance Rayder, en *Canción de hielo y fuego*, de George R. R. Martin).

Si el primer argumento nos lleva al tipo, a esa corriente de obras de fantasía épica, la segunda justificación es la del *encuadre*, esto es, la posición de *El nombre del viento* respecto a la ficción en que se sitúa. Sin entrar en un análisis extenso —pues no es el momento ni el lugar—, podría decirse que la novela de Rothfuss busca el máximo apego de todos sus elementos hacia el realismo. Así lo confesó el propio autor en una entrevista en *Google Talks*. Para Rothfuss, construir de manera realista su obra, incluida la música, es esencial.

What I was doing is like: If this person is in this situation, what would the realistic human response be? [...] There's some things in writing that I'm not good at and I have to struggle with, but I think that piece is something that I am very good at, that extrapolating from known factors into the unknown. And so that's how I did the music. I love when people say: "Oh, finally, a musician writing about music. I've been waiting for so long". And I'm like: "Ha, ha,

ha, I got you". Nothing makes me prouder than fooling a musician into thinking that I am a musician. (Rothfuss, 2014, 33:27-34:18)

La búsqueda de la verosimilitud en una obra de fantasía tampoco es nueva<sup>12</sup>. Sin embargo, a la hora de analizar la música verbal, el espacio que crea y las consecuencias en la obra literaria, resulta interesante —a mi juicio— enfocarse en una obra que persigue precisamente una representación fidedigna de sus elementos, en especial una música que, como veremos, no existe fuera del texto, de la realidad intratextual. En este encuadre de la obra literaria con respecto a sus parientes de ficción, debe tenerse en cuenta además la atención recibida por *El nombre del viento* desde diversas áreas de la academia, en especial de la semiótica —sobre la importancia de los nombres en la novela, de su significado literal y oculto (Tomková, 2016)—, de la traducción —entre idiomas *reales*, como el español o el catalán (Villalba, 2017)—, de la narrativa —con atención a la especial configuración del espacio y el tiempo de la obra (Giebert, 2013)—, o de la teoría de la literatura —como ejemplo del *storytelling* respecto a un panorama más o menos contemporáneo de la literatura fantástica (Clifton, 2014)—.

Pero también debe atenderse al emisor de la música verbal en *El nombre del viento*, lo que nos lleva a la justificación por *arquetipo*. Podría pensarse que Kvothe, el protagonista de la obra en cuestión, es poco tradicional en tanto que lo habitual en las obras

---

12 Al margen de la propia naturaleza de la fantasía épica, que tiene la verosimilitud como uno de sus pilares básicos, algunos autores ya han señalado la existencia de obras dentro del género fantástico que buscan precisamente hacerse fuertes en torno a la verosimilitud: “[H]ay un conjunto de obras que responde a reglas de modelo de mundo fantástico verosímil, en las que el autor tiene como uno de sus principales objetivos, previo e imprescindible a otros, la consecución de la verosimilitud, lo que conseguirá creando una apariencia de realidad, un efecto de real, superando la dificultad de que nos crean, obstáculo añadido para el escritor de este tipo de obras” (Rodríguez Pequeño, 1991, 156).

de esta corriente es encontrar un guerrero, un hombre o mujer armado y enfrentado a los conflictos del mundo ficticio que le rodean, si bien en este caso lo que encontramos es un músico. Sí, es cierto: Kvothe aprende simpatía (magia, en la obra de Rothfuss) en la Universidad, que después empleará para defenderse o para atacar; y en la secuela de esta obra, *El temor de un hombre sabio* (2011), aprende el arte de la lucha con espada, el Lethani. Sin embargo, en el principio, Kvothe solo es un músico. El personaje emplea la música primero como refugio y segundo como sustento económico. La música es el núcleo de la personalidad del personaje, intrínseca en él por el colectivo social al que pertenece (los Edema Ruh, artistas itinerantes) y por los sucesos que ocurren y ante los que somos testigos como lectores. Y pese a todo ello, si el joven Kvothe está más cercano a la figura de héroe clásico (Tikkanen, 2018, 23), Kote, el tabernero por el que se hace pasar en el tiempo presente, cuando narra su historia, aparece como héroe venido a menos, culpable de tantísimos sucesos (una guerra, para empezar), un arquetipo bien conocido por la literatura e incluso por la música de los años ochenta<sup>13</sup>.

En definitiva, esta justificación triple nos conduce ante una obra cuya esencia —por tipo, encuadre y arquetipo— es la música: primero, porque las obras que la rodean inflaman esa relevancia musical en su contexto y ambientación; segundo, por la intencionalidad realista e intencionada de su autor a la hora de configurar su novela y, sobre todo, la música que en ella se encuentra; y tercero, por la naturaleza musical del personaje que actúa como emisor de la música verbal, impregnado de ella pese a su configuración tradicional.

---

13 Así lo recordaba Michael Moorcock (1987, 56) al enlazar dicho arquetipo con la música rock: “The doomed hero, bound to destroy himself and those he loves, is one of the oldest characters-types in literature [...]. A good many successful rock and roll performers play a similar role and, as often as not, are destroyed by it, thus giving a form of authenticity to the myth”.

## 5. 2. *Un análisis de la música y del espacio. El Bosque, la Hoguera y el Eolio*

En la novela hay tres momentos diferenciados en los que la música verbal aparece intrínseca en el hilo narrativo, esto es, como música diegética. Los he denominado según el espacio narrativo no musical al que aparecen vinculados: el Bosque, la Hoguera y el Eolio.

Cuando Kvothe encuentra a su familia y al resto del grupo muertos, huye al bosque completamente solo, con la única compañía de su laúd. Allí asistimos en primer lugar a la rutina que debe seguir todo humano —sin importar su estado— para asegurar su supervivencia: buscar agua y comida. La descripción se produce siempre desde el punto de vista del personaje: las acciones que realiza, su comportamiento de autómatas, su estado mental, el lugar en que se encuentra y donde malvive..., la música que toca. Es ahí donde ese espacio, el bosque, adquiere una nueva naturaleza, otorgada a través del (supuesto) sonido.

I began to play something other than songs. When the sun warms the grass and the breeze cools you, it feels a certain way. I would play until I got the feeling right. I would play until it sounded like Warm Grass and Cool Breeze.

I was only playing for myself, but I was a harsh audience. I remember spending nearly three whole days trying to capture Wind Turning a Leaf.

By the end of the second month, I could play things nearly as easily as I saw and felt them: Sun Setting Behind the Clouds, Bird Taking a Drink, Dew in the Bracken.

Somewhere in the third month I stopped looking outside and started looking inside for things to play. I learned to play Riding in the Wagon with Ben, Singing with Father by the Fire, Watching Shandi Dance, Grinding Leaves When It Is Nice Outside, Mother Smiling... (Rothfuss, 2007, 128)

Antes de ese momento no hay una descripción directa del bosque, sino que podría interpretarse que las nuevas canciones que Kvothe inventa (*Warm Grass, Cool Breeze...*) son parte de esa descripción, de un espacio que en la narración existe, pero que aquí se presenta de una manera distinta. En este espacio sus elementos son musicales, representados a partir de texto, y es el lector quien debe interpretar cómo suenan esas melodías (“When the sun warms the grass and the breeze cools you, it feels a certain way...”), con lo que obtendrá la descripción del espacio. Después se mencionan otro tipo de canciones, recuerdos del personaje que a su vez serán del lector, pues esos momentos *ya los ha vivido* en un momento anterior de la trama. Este espacio (el Bosque) no tiene una descripción literal y, por tanto, existe solo a través de la música verbal. En él se contienen los recuerdos, la nostalgia, la felicidad, emociones trasladadas con un sonido que no llega a escucharse. A ese espacio volverá el mismo personaje con sus sueños repetitivos, en silencio (Rothfuss, 2007, 135), y de manera posterior la propia música verbal lo despertará de manera indirecta, a través de emociones semejantes: “The music was like a memory of family, of friendship and warm belonging. It made my gut twist and my teeth ache. For a moment my hands stopped aching from the cold, and instead longed for the familiar feel of music running through them” (Rothfuss, 2007, 151).

La música sigue siendo algo doloroso que condiciona a personaje y lector en la siguiente etapa de la novela, cuando Kvothe abandona la indigencia en Tarbean y, tras escuchar una historia que le pone tras la pista de los asesinos de sus padres, se dirige a la Universidad. Por el camino viaja en una caravana a la que se incorpora un músico, al que le pide prestado su laúd. Es la primera vez que Kvothe vuelve a tocar un instrumento desde que los matones de Tarbean destruyeron el de su padre. En este momento de la narración, Kvothe queda reducido a una única referencia espacial según la distancia recorrida por la música —la zona iluminada por la hoguera—, un espacio en el que sus dedos, las cuerdas, la luz y la música son los únicos

protagonistas. Hasta que esa música verbal —convertida en algo físico, presente a través del lenguaje poético, que se señala en cursiva en el siguiente fragmento— termina destrozada y hecha añicos.

The *strings* felt strange against my fingers, like reunited friends who have forgotten what they have in common. *I played soft and slow*, sending *notes* no farther than the circle of our firelight. *Fingers and strings made a careful conversation, as if their dance described the lines of an infatuation.*

Then I felt something inside me break and music began to pour out into the quiet. My fingers danced; intricate and quick they spun something gossamer and tremulous into the circle of light our fire had made. *The music moved like a spiderweb stirred by a gentle breath, it changed like a leaf twisting as it falls to the ground, and it felt like three years Waterside in Tarbean [...].*

I don't know how long *I played*. It could have been ten minutes or an hour. But my hands weren't used to the strain. They slipped and *the music fell to pieces like a dream on waking.* (Rothfuss, 2007, 220; las cursivas son mías)

Y no es solo cuanto la música verbal traslada a través del vocabulario de la lengua poética musical, sino las consecuencias que deja en el curso normal de la narración. Todos los personajes inmóviles, mudos, patidifusos o dominados por las lágrimas. Al mismo tiempo, en ese proceso de comunicación el autor nos dice que Kvothe ha despertado, que la música vuelve a él, aunque con dolor, y así lo muestra cuando el protagonista le devuelve al músico su instrumento: "I held out the lute, not knowing whether to thank him or apologise" (Rothfuss, 2007, 221). En este caso, la música verbal surge a través de la evocación, de nuevo, de la naturaleza ("a spiderweb stirred by a gentle breath, [...] a leaf twisting as it falls to the ground"), con referencias también a la realidad intratextual, a la trama ("it felt like three years Waterside in Tarbean"). Es ese el significado

que podemos extraer desde nuestra posición de lector/oyente en una suerte de *traducción* entre el lenguaje poético que emplea esa música verbal y el lenguaje natural. Resumo el proceso comunicativo en la figura 3.

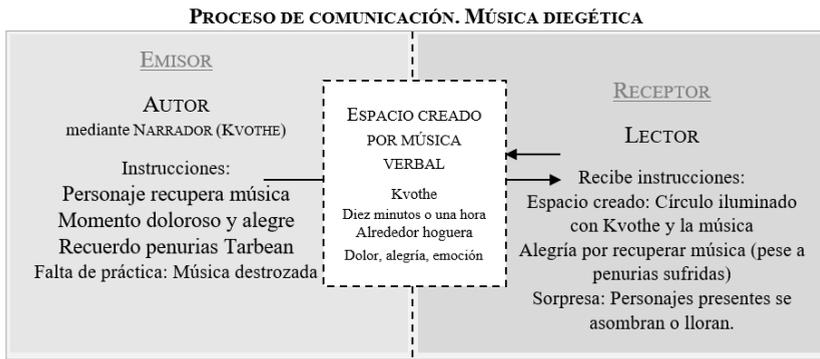


Fig. 3. Proceso de comunicación en la música diegética. La Hoguera

Más adelante, cuando Kvothe llega a la Universidad, consigue un laúd de segunda mano. Entonces se percató de que necesita mantenerse económicamente. Por ello decide acudir al Eolio, un bar-teatro en el que se reúnen aficionados a la música, nobles y músicos que acuden en busca de un mecenas. Tiene claro, por tanto, que su actuación ha de dejar a todos sorprendidos y sumamente agradados, y por ello elige interpretar la balada sobre sir Savien Traliard y Aloine, pese a la dificultad añadida de que la melodía precisa dos voces y de que dependerá de que, desde el público, alguna artista decida acompañarle a mitad de la canción. El lector ya conoce esta balada, pues de manera previa se ha señalado su importancia y su dificultad; por ejemplo, al principio de la novela, cuando se menciona por primera vez como la mejor composición de Illien, el mítico héroe-compositor de los Edema Ruh (Rothfuss, 2007, 107), o mediante la conversación con Stanchion, que señala que otro músico ya la intentó interpre-

tar en el pasado con fatídico resultado (Rothfuss, 2007, 359-360). La predisposición del lector está completa cuando comienza la canción, esta vez de manera literal.

*'Still! Sit! For though you listen long  
Long would you wait without the hope of song  
So sweet as this. As Illien himself set down  
An age ago. Master work of a master's life  
Of Savien, and Aloine the woman he would take to wife'.*

I let the wave of whisper pass through the crowd. Those who knew the song made soft exclamation to themselves, while those who didn't asked their neighbours what the stir was about.

[...] The music came easily out of me, my lute like a second voice. I flicked my fingers and the lute made a third voice as well. I sang in the proud powerful tones of Savien Traliard, greatest of the Amyr. The audience moved under the music like grass against the wind, and I felt the audience begin to love and fear me. (Rothfuss, 2007, 367-368)

La parte en verso actúa como representación real de la canción ficticia que solo existe en la realidad intratextual (al margen de las versiones sonoras que puedan crear por su cuenta los lectores<sup>14</sup>). Seguidamente, la reacción del público aplica la sorpresa, y la emoción continúa con la mención del protagonista de la melodía, "greatest of the Amyr", quienes según se menciona en otra parte del relato protegen al mundo de los Chandrian, los asesinos de la familia de Kvothe. De nuevo se hace referencia a la naturaleza, como sucede una vez que, como esperaba el protagonista, una cantante del público se une a él desde las gradas para completar la segunda voz, momento en el que además se crea un

---

14 Tal es el caso de la versión creada por Danilo Alimo (2013), una melodía instrumental de cuatro minutos en la que el intérprete conjuga dos voces de guitarra acústica con la intención de despertar los mismos sentimientos con los que Rothfuss (a través de Kvothe) imbrica su música verbal.

espacio propio para el personaje —cursivas del siguiente fragmento— cuando una de las cuerdas del instrumento se rompe y debe retornar a momentos pasados.

And we sang! Her voice like burning silver, my voice an echoing answer. Savien sang solid, powerful lines, like branches of a rock-old oak, all the while Aloine was like a nightingale, moving in darting circles around the proud limbs of it.

*I was only dimly aware of the audience now, dimly aware of the sweat on my body. I was so deeply in the music that I couldn't have told you where it stopped and my blood began.*

But it did stop. [...] In the silence I felt it all unravelling, the audience waking with the dream unfinished, all my work ruined, wasted. And all the while burning inside me was the song, the song. The song!

[...] I set my fingers back to the strings and *fell deep into myself. Into years before, when my hands had calluses like stones and my music had come as easy as breathing. Back to the time I had played to make the sound of Wind Turning a Leaf on a lute with six strings.*

[...] *I hardly knew they were there, and after a minute I forgot them entirely. My hands danced, then ran, then blurred across the strings as I fought to keep the lute's two voices singing with my own.* (Rothfuss, 2007, 368-369; las cursivas son mías)

En el fragmento, con la intervención de su Aloine, el personaje entra en ese espacio creado por la música en el que solo existen ambos cantantes y la música, ni siquiera el público, el sudor o la sangre de su cuerpo. El lector asiste a la música verbal solo a través del recuerdo del narrador. La salida de ese espacio se produce con la ruptura de una de las cuerdas, y entonces —con referencias tempoespaciales— se nos lleva a un espacio que ya conocemos, otro espacio musical creado en un momento anterior del relato, con la música a partir del sonido de la naturaleza y todas las emociones que ello conlleva (“the time I had played to make the sound of Wind Turning a Leaf”). Y entonces, tras recordar la

dificultad de esa canción, se incluye en ese espacio también al público (lector), como si estuviera hechizado: “But it was whole, and as I played the audience sighed, stirred and slowly fell back under the spell that I had made for them” (Rothfuss, 2007, 369). Gracias a la interpretación de la balada de sir Savien Traliard, a esta música diegética, Kvothe consigue el caramillo de plata que lo define como músico profesional del Eolio, y que condicionará de manera esencial el curso de la trama a partir de este momento.

## 6. Conclusiones

La música diegética crea espacios narrativos a partir de dos elementos: las referencias intratextuales —tales como la trama, los personajes, el espacio o el tiempo—, que la sitúan dentro de la narración; y el lenguaje poético, el encargado de trasladar su núcleo semántico —las emociones— al lector. A partir de estos elementos, se crea un espacio indefinido, abstracto, de límites espaciotemporales a veces difusos, que además se construye y reconstruye con cada lector y con cada lectura. Es el lector —sean cuales sean los parámetros de la música verbal compuesta por el autor— quien otorga la forma final de este espacio, pues en él inciden y despiertan los sentimientos que traslada el lenguaje poético, y en este espacio se desarrollan las emociones que experimenta el lector. En función de cuáles sean estos sentimientos, la música verbal tendrá una intención u otra, y según las referencias que contenga, influirá de mayor o menor manera —por su naturaleza diegética— en la trama narrativa. La relación de este espacio con el resto de espacios narrativos —físicos, discernibles y cuantificables— podría ser buen objeto de estudio, del mismo modo que su composición interna, por ejemplo, a través de los niveles propuestos por Zoran (1984) o, con un punto de vista mítico, los estratos espaciales de Castro (2020). A priori, ambas vías de estudio parecen válidas como extensión de este ensayo.

Según se ha visto a lo largo del análisis práctico, juega un papel fundamental la relación entre la música diegética, el per-

sonaje —que en este caso era emisor de la misma— y la trama; sin un conocimiento de sucesos previos y hasta posteriores, la interpretación de la música diegética podría resultar sesgada e inconsistente. Es así cómo se hace posible que pueda haber una música distinta con cada lectura, aunque el lector sea el mismo.

Además, como se desprende también del análisis, parece haber cierta diferencia entre lo que podríamos llamar *música descrita* y *música literal*. El primer tipo es el más comentado a lo largo del análisis, y es el encargado de transmitir esas emociones quizá de un modo más directo. Mientras que, por su parte, la música literal es el *mensaje*, el contenido verbal de esa música que busca emocionar al lector con una historia distinta de la narrada en primer lugar —en este caso, la balada de Sir Savien Traliard, de carácter amoroso—, y cuyo lenguaje poético resulta, a mi juicio, más inclinado al hecho de emocionar o *educar* al lector en la realidad intratextual que al hecho de emocionar o *contextualizar* al lector sobre un personaje o un acontecimiento de la trama. La diferencia entre ambas podría profundizarse con un estudio diferenciado del lenguaje poético que emplean, lo que comparten y lo que las distancia.

¿Podemos escuchar música mientras leemos?, me pregunto de nuevo. Lo cierto es que, pese a que el concepto no ha variado a lo largo de mi argumentación —se sigue hablando de *música*—, considero que la pregunta era errónea. En la música verbal del autor no importa tanto el sonido, sino el significado que traslada con la *ilusión* del mismo, las emociones que contiene y el espacio que consigue crear para envolver al lector en ellas. Pues la música diegética no se oye, sino que *se siente*.

### **Bibliografía**

ALBALADEJO, T. (2013) “Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario”. *Tonos Digital*, 25: n. pág. Disponible en: <<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/974/>> [25/08/2021].

ALIMO, D. (2013) "The Name of the Wind – The Lay of Sir Savien Traliard (Fan Made)" [video en línea]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dk5ZNHEWDcM>> [10/09/2021].

BOOTH, W. C. (1983 [1961]) *The Rhetoric of Fiction. Second Edition*. Chicago: The University of Chicago Press.

CASTRO BALBUENA, A. (2016). "De hobbits, tronos de hierro y vikingos. Desarrollo narrativo y cronológico de la fantasía épica". *Tonos Digital*, 31, pp. 1-24. Disponible en: <<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewArticle/1509>> [08/09/2021].

CASTRO BALBUENA, A. (2020) *Personajes, espacio y construcción del mundo en la fantasía épica. Un caso español: La saga de Tramórea, de Javier Negrete*. Tesis doctoral. Universidad de Almería. Disponible en: <<http://repositorio.ual.es/handle/10835/10875>> [08/09/2021].

CLIFTON, J. (2014) *Is Storytelling Dead?: Finding Walter Benjamin's Story in the Modern Fantasy Genre*. Trabajo de fin de máster. Salem State University. Disponible en: <<https://bit.ly/3tok1DL>> [08/09/2021].

CONNOLLY, J. (2002 [2010]) *El camino blanco*. Barcelona: Tusquets Editores.

DELAZARI, I. (2018) "Overhearing Diegetic Music in Narrative Fiction: Instances of Verbally Transmitted Musical Experience". *Narrative*, 26 (2), pp. 221-239.

FREED, J. L. (2020) "What Can't We Believe?: The Persuasive Power of Disnarration in Contemporary Fiction". *Narrative*, 28 (2), pp. 200-214.

GENETTE, G. (1970) "Lenguaje poético, poética del lenguaje". En Sazbón, J. (comp.) *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, pp. 53-80.

GIEBERT, S. (2013) "Boxes within boxes and a useless map. Spatial (and temporal) phenomena in the Kingkiller Chronicles". *Komparatistik Online*, 2013, pp. 106-114. Disponible en : <[https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik\\_online/article/view/103](https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik_online/article/view/103)> [09/09/2021].

KING, S. (2009 [2011]) *La cúpula*. Barcelona: Random House Mondadori.

LÓPEZ EIRE, A. (1999) "La Retórica y la fuerza del lenguaje". En Paraíso, I. (ed.). *Téchne Rhetoriké. Reflexiones actuales sobre la tradición retórica*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 19-53.

MITCHELL, W. J. T. (1980) "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory". *Critical Inquiry*, 6 (3), pp. 539-567. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/1343108?seq=1>> [17/08/2021].

MOORCOCK, M. (1987) *Wizardry and Wild Romance*. Londres: Victor Gollancz.

NEUMEYER, D. (2000) "Performances in early Hollywood sound films: Source music, background music, and the integrated sound track". *Contemporary Music Review*, 19 (1), pp. 37-62.

ORLOV, H. (1981) "Toward a Semiotics of Music". En Steiner, W. (ed.). *The Sign in Music and Literature*. Austin: University of Texas Press, pp. 131-137.

ORTEGA Y GASSET, J. (2005) *Obras completas. Tomo III. (1917-1925)*. Barcelona: Taurus.

POWELL, D. A. (2001) *While the Music Lasts. The Representation of Music in the Works of George Sand*. Lewisburg: Bucknell University Press.

RABINOWITZ, P. J. (2004) "Music, Genre, and Narrative Theory". En Ryan, M.-L. (ed.). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln-Londres: University of Nebraska Press, pp. 305-328.

RADIGALES, J. (2008) *La música en el cine*. Barcelona: Editorial UOC.

RODRÍGUEZ, F. G. (2016). "Música y significado: Acerca del continuum comunicativo de Ian Cross y de la semioticidad de la experiencia musical". *Signa*, 25, pp. 903-924. Disponible en: <<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/16918>> [10/09/2021].

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J. (1991) "Referencia fantástica y literatura de transgresión". *Tropelías*, 2, pp. 145-156. Disponible

en: <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/3461>> [08/09/2021].

ROTHFUSS, P. (2007) *The Name of the Wind*. Londres: Gollancz.

ROTHFUSS, P. (2014) "Patrick Rothfuss: 'A Writer of Things'" [vídeo en línea]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=hLmI-gsRWLw&>> [27/08/2021].

SCHER, S. P. (1970) "Notes toward a Theory of Verbal Music". *Comparative Literature*, 22 (2), pp. 147-156.

SCRUTON, R. (2009) *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. Londres-Nueva York: Continuum Books.

SMITH, J. (2009) "Bridging the Gap: Reconsidering the Border between Diegetic and Nondiegetic Music". *Music and the Moving Image*, 2 (1), pp. 1-25.

STABLEFORD, B. (2005) *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Oxford: The Scarecrow Press.

TIKKANEN, T. (2018) *Hero, Shadow and Trickster. Three Archetypes in Kingkiller Chronicles*. Trabajo de fin de máster. Universidad de Oulu. Disponible en: <<http://jultika.oulu.fi/Record/nbnfioulu-201811153046>> [09/09/2021].

TOMKOVÁ, J. (2016) *Implications of Names in The Name of the Wind by Patrick Rothfuss*. Trabajo de fin de grado. Universidad Masaryk (Brno). Disponible en: <[https://is.muni.cz/th/396786/pedf\\_m/](https://is.muni.cz/th/396786/pedf_m/)> [08/09/2021].

TOLKIEN, J. R. R. (2001 [1954]) *The Lord of the Rings. Part One: The Fellowship of the Ring*. Londres: HarperCollins.

VALLES CALATRAVA, J. R. (1999) *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios, de Eduardo Mendoza*. Almería: Universidad de Almería.

VALLES CALATRAVA, J. R. (2002) *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Editorial Alhulia.

VILLALBA, X. (2017) *Análisis de las técnicas de traducción utilizadas en catalán y castellano para los términos propios del universo que inventa Patrick Rothfuss en The Name of the Wind*. Trabajo de fin de grado. Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: <<https://ddd.uab.cat/record/189541>> [08/09/2021].

VILLANUEVA, D. (1992 [1989]) *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar.

WILLIAMSON, J. (2005) "Introduction". En Williamson, J. (ed.). *Words and Music. Liverpool Music Symposium 3*. Liverpool: Liverpool University Press, pp. 1-9.

WOLF, W. (1999) *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Ámsterdam-Atlanta: Editions Rodopi.

ZORAN, G. (1984) "Towards a Theory of Space in Narrative". *Poetics Today*, 5 (2), pp. 309-335. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/1771935?seq=1>> [17/08/2021].

ZUNSHINE, L. (2006). *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: The Ohio State University Press.