

Narrador, contexto y eufonía como
estrategia lectora de las lenguas fictionales
en la fantasía épica contemporánea.
El lenguaje de los *fata* en *The Kingkiller
Chronicle* (2007-), de Patrick Rothfuss

ANTONIO CASTRO BALBUENA
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA
acb231@ual.es

Recibido: 25/11/2024

Aceptado: 9/2/2025

RESUMEN:

El objetivo de este artículo es explorar el comportamiento de las lenguas fictionales como estrategia receptora en la fantasía épica contemporánea. Para ello, se parte de dos campos de estudio: el primero, relacionado con la hermenéutica y la estética de la recepción, el lector ideal, implícito y modelo; y segundo, el de la glosolalia, la glosopoiesis

I.S.S.N.: 0570-7218

DOI: <https://doi.org/10.17811/arc.75.2.2025.205-235>



Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0

*y la creación de lenguas artificiales dentro y fuera de la literatura. A continuación, se plantea la posibilidad de que la estrategia receptora que constituyen las lenguas ficcionales esté basada en las emociones, a la que el receptor accede mediante tres elementos: narrador, contexto y eufonía. Por último, se plantea un análisis del lenguaje de los fata en *The Kingkiller Chronicle* (2007-), de Patrick Rothfuss, como ejemplo de los argumentos anteriores en una obra de la fantasía épica contemporánea.*

PALABRAS CLAVE: *fantasía épica, lengua ficcional, narrador, lector implícito, Patrick Rothfuss.*

Narrator, Context and Euphony as Reception-Strategy of Fictional Languages in Contemporary Epic Fantasy. The Language of the Fae in *The Kingkiller Chronicle* (2007-), by Patrick Rothfuss

ABSTRACT:

*The objective of this article is to explore the specifics of fictional languages as a reception-strategy in contemporary epic fantasy. For this, I will begin from two theoretic fields: the first one, related to the hermeneutics and aesthetics of reception, the ideal, implicit and model reader; and the second one, related to glossolalia, glossopoiesis and the creation of artificial languages inside and outside of art. Next, I will present this reception-strategy as an artifact based on emotions, which the receptor accesses through three elements: narrator, context and euphony. Finally, I will analyze the language of the Fae in *The Kingkiller Chronicle* (2007-), by Patrick Rothfuss, as an example of this kind of reception-strategy in a work of contemporary epic fantasy.*

KEYWORDS: *epic fantasy, fictional language, narrator, implicit reader, Patrick Rothfuss.*

*And with the phonetic pleasure we have blended the more elusive delight
of establishing novel relations between symbol and significance, and in
contemplating them.*

J. R. R. Tolkien, «A Secret Vice» (1983)

1. Hacia un placer fonético y lingüístico

Como constructor del mundo ficcional, el autor tiene como objetivo edificarlo —y a cuantos individuos habiten en él— mediante las palabras que permitan al lector imaginarlo y tocarlo con su pensamiento. Para dicha tarea dispone de herramientas como la descripción o el diálogo. Sin embargo, *crear un mundo ficcional* en fantasía épica permite emplear recursos específicos —aunque no obligatorios— como la invención de lenguas.

Algunos elementos creados por el autor abandonan con frecuencia el plano de lo figurativo para mutar en agentes de la trama. Entre ellos, los hay que toman forma mediante los métodos a los cuales me refería antes, pero otros requieren una elaboración distinta. Es el caso de los lenguajes de ficción, una herramienta más para componer la realidad intratextual. En ese proceso, el autor decide mostrar cómo hablan sus creaciones: introduce una palabra, una oración, un poema..., o, en casos como el de Tolkien —con quien comenzaba este escrito—, una gramática más o menos funcional, un vocabulario y hasta un alfabeto propio. Para Tolkien crear lenguajes era un *vicio oculto*, algo en lo que encontraba placer a partir del sonido. Para otros, crear lenguajes no supone más que el «producto de la fantasía desbordada de sus lunáticos autores» (Galán Rodríguez, 2020: 3).

Juicios de valor aparte, los lenguajes ficcionales poseen una función esencial: la contextualización del mundo ficcional para la comprensión del lector. Además, y como sugeriré en las próximas páginas, esta función tiene una consecuencia que no puede obviarse: el autor marca *también mediante el lenguaje ficcional* una estrategia lectora para su obra. Ese es el objetivo de este trabajo: conocer esa estrategia lectora, entrever su funcionamiento y determinar el modo en que se aplica en la fantasía épica.

Para esta labor seguiré los siguientes pasos. Primero, se dilucidará qué es una estrategia lectora a partir de conceptos como el *lector implícito* de Iser o el *lector idealizado* de Stockwell; segundo, exploraré los procesos de creación de lenguas desde perspecti-

vas intrínsecas (glosopoiesis) y extrínsecas (glosolalia); y tercero, aplicaré las conclusiones del recorrido teórico a la fantasía épica contemporánea, en concreto, a una de sus obras: la saga inacabada *The Kingkiller Chronicle* (2007-), de Patrick Rothfuss. Por último, expondré las conclusiones derivadas de este recorrido teórico y práctico en una sección final.

2. El lector/receptor: implícito, modelo y estrategia lectora

En esta aproximación al proceso comunicativo entre autor y lector debe considerarse la dificultad de trasladar de uno a otro un *mensaje único*, un signo o conjunto de signos con significado. De hecho, como sostienen Ríos Baeza et al. (2017: 24), «no hay garantía de que ese signo sea asumido por el lector como se desea desde la enunciación». Más o menos perfecta, la lectura no deja de ser un intercambio en diferido entre la obra y la persona que la recibe, «un proceso de interacción entre el texto y el lector, el producto de un diálogo en el que se negocia entre la coherencia interna del texto y aquella que el lector le atribuye» (Ballester e Ibarra, 2016: 161). A partir de su uso repetido, hemos acostumbrado a nuestro cerebro a desarrollar esta actividad, lo que provoca «transformaciones en el modo de pensar, cambia el cerebro, incrementa las conexiones entre los circuitos cerebrales» (Zaganelli, 2011: 4). Más allá de los cambios biológicos, la lectura tiene consecuencias como la «autotransformación y recreación identitaria» (Papalini 2012: 13) o el cambio en la perspectiva de la sociedad en que habita, esto es, «the danger of allowing the “phantoms of imagination” too strong a foothold in our view of our social world» (Zunshine, 2006: 19).

En el proceso de comunicación¹ de la lectura destacan —por su existencia *sine qua non*— ambos extremos: el del autor y el del lector. Como para hablar del *lector* resulta imprescindible di-

¹ Me refiero al proceso de comunicación en diferido o *in absentia*, como se ha definido por Valles Calatrava (2002: 156) a partir de las ideas de Marchese.

rigirse en primer lugar a quien emite el mensaje², me detendré primero en el autor.

Desde una perspectiva sistemática, se ha distinguido entre autor empírico, el «emisor real extratextual» de la obra, y autor implícito, «emisor intratextual ficticio o narrador», como recoge en ambos casos Valles Calatrava (2002: 240). Como autor empírico —y creador, entre otros objetos lingüísticos, de lenguajes ficcionales—, deben destacarse dos características que, a mi juicio, resultan esenciales en este recorrido. La primera de ellas es la soledad como «creador heautónimo, único, de su experiencia estética» (Landa, 2005: 58). El autor solo se tiene a sí mismo respecto a la obra ficcional. Ni siquiera durante la fase de revisión de su obra podría considerarse al autor como lector, ya que tiene la potestad de modificar el texto antes de que lo reciba su receptor final. La segunda característica esencial del autor empírico es la capacidad —innata, por cierto, en todos los humanos³— de *pensar en lo que otros pensarán*, que lo lleva a preparar el texto para una determinada interpretación. A ello se le ha denominado estrategia lectora o lector implícito, como veremos enseguida.

El lector puede desdoblarse de la misma manera que el autor. Define Valles Calatrava (2002: 424) al lector empírico como «destinatario extratextual efectivo y concreto de la comunicación

² Es tan simple como que sin autor no habría nada que comentar. Más allá de una razón pragmática como esta, el protagonismo del autor se basa en la relevancia del lector, en tanto que «[e]l destinatario determina ampliamente el carácter de la actividad del autor y el carácter de la obra» (Meregalli 1985: 272).

³ Así lo afirma Lisa Zunshine (2006: 7), al señalarla como habilidad basada en «to interpret the behavior of people in terms of their underlying states of mind seems to be such an integral part of what we are as human beings». En el caso de la producción artística ocupa un papel central; así, aparece «when we compose an essay, a lecture, a movie, a song, a novel, or an instruction for an electrical appliance» y entonces intentamos «to imagine how this or that segment of our target audience will respond to it» (*ibíd.*, 6).

literaria, la persona física que ejecuta el acto de lectura». En esta búsqueda de respuestas a la recepción de lenguajes ficcionales no puede obviarse al receptor como persona real⁴, motivo por el que me detendré en una breve descripción de sus rasgos fundamentales. Quizá el de mayor peso sea su condición de receptor y, al mismo tiempo, creador, como han apuntado, entre otros, Iser (1980: 107) al apuntar el modo en que se transmite el mensaje en las obras literarias, o Pozuelo Yvancos (1989: 109), quien definió la competencia lectora como «fenómeno de creación de significado que ninguna obra posee definido o cerrado».

El lector interpreta cuanto lee, lo que supone una creación respecto del original. ¿Acaso un primer lector imagina el mismo Alonso Quijano (idéntico rostro, acento, modo de caminar...) respecto del que piensa una segunda lectora? Cada persona imagina esta representación no solo mediante el lenguaje, sino al vivir la lectura como una experiencia y sensación⁵. Esta experiencia supone un revulsivo para los lectores, que deben activar distintas habilidades para enfrentarse al texto de un modo activo. Así lo planteó Wolfgang Iser al poner el foco en la posibilidad de que la lectura se interrumpiera si esa interacción —el diálogo al que me refería antes— no fuera posible:

⁴ El lector empírico es esencial para comprender cualquier proceso de recepción lectora. Así lo sostiene Badía Fumaz (2021: 142) cuando afirma que «sólo mirando al lector real, en tanto persona, puede comprenderse el proceso de recepción», así como Landa (2005: 66), quien señala que «en nuestros tiempos, el centro y el origen de la experiencia estética es el sujeto. Ni los contenidos de la obra ni los factores metaliterarios que intervienen en la realización estética pueden sostenerse ni legitimarse, mientras no se traduzcan en experiencia de un sujeto».

⁵ Sobre esta perspectiva se pronunció Josu Landa (2005: 61) para afirmar que «el encuentro de expresiones que se articula en torno a la literatura sólo tiene sentido si se vive en términos de experiencia, esto es, algún modo de afección, sea ésta delectación, fruición apolínea, vértigo dionisiaco, *horror vacui*... Esto es inevitable y no está mal recordárselo a cierta crítica afectada por una extraña pasión por la asepsia».

A literary text must therefore be conceived in such a way that it will engage the reader's imagination in the task of working things out for himself, for reading is only a pleasure when it is active and creative. In this process of creativity, the text may either not go far enough, or may go too far, so we may say that boredom and overstrain form the boundaries beyond which the reader will leave the field of play. (Iser, 1972: 280-281)

Hoy en día, las nuevas tecnologías potencian la participación del lector en el texto que —por continuar con la terminología teórica— se propone *vivir como experiencia*. En la esfera de la hipertextualidad, la interacción es requisito esencial, como explica Borràs Castanyer (2004: 280). También surgen nuevos perfiles lectores «caracterizados por la hibridez y por la fragmentación, rasgos característicos de la tan mencionada posmodernidad dibujada por Lyotard (27) entre otros, pero también, por la interactividad y por el dinamismo inherente a las tecnologías empleadas» (Ballester e Ibarra, 2016: 157). En definitiva, puede concluirse que el lector empírico desarrolla un proceso de lectura multimodal: «visual, táctil, emotiva —iconoclasta o racional— que implica los más diversos soportes, lenguajes y puentes de proximidad» (Cordón García, 2010: 41).

El lector implícito «aparece como la instancia intratextual, más o menos manifestada, que representa una determinada estrategia de lectura textualmente generada y requerida» (Valles Calatrava, 2008: 238). Esta estrategia lectora significa prever, según Umberto Eco (1979: 79), «los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia». Posteriormente, y desde la poética cognitiva encabezada, entre otros, por Peter Stockwell, se ha hablado del lector implícito como idealizado, que puede encontrarse en «huellas en el texto a partir de la noción de *deixis* y de nuestra capacidad de proyección deíctica. El estudio de la *deixis* permite igualmente comprender el fenómeno de *inmersión* del lector en el texto, lo que vincula la *deixis* con la capacidad de imaginación» (Badía Fumaz, 2021: 141-142). Para

Stockwell (2009: 137), el lector es una persona física, un lector que existe, que posee una mente y un cuerpo, con determinados recuerdos, experiencias y motivaciones vitales. De esta manera, gana importancia la consideración de la lectura como experiencia, el lector capaz de sentir y emocionarse, de imaginar.

Aunque longevo, el trabajo de Umberto Eco ofrece útiles apuntes sobre la gestación de la estrategia lectora:

Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que “conocimiento de los códigos”) capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. [...] Los medios a que recurre son múltiples: la *elección de una lengua* (que excluye obviamente a quien no la habla), la elección de un tipo de enciclopedia [...], la elección de determinado patrimonio léxico y estilístico... (Eco, 1979: 80; las cursivas son mías)

Es, por tanto, la «elección de una lengua» una decisión consciente que aporta valor y significado a la estrategia lectora del texto que el autor construye. Más contradictorio resulta el paréntesis que sigue a continuación: «que excluye [esta lengua] a quien no la habla». En mi opinión, esa decisión no excluye a ningún lector (modelo, idealizado, implícito, ficcional...). Sin embargo, el propio Eco parece desdecirse unas páginas antes:

Podemos decir, entonces, que todo mensaje postula una competencia gramatical por parte del destinatario, incluso si se emite en una lengua que sólo el emisor conoce (salvo los casos de glosolalia, en que el propio emisor supone que no cabe interpretación lingüística alguna, sino a lo sumo una repercusión emotiva y una evocación extralingüística). (Eco, 1979: 73-74)

Puede argumentarse entonces, a partir de esta cita, que incluso si el mensaje emitido emplea un código que el receptor desconoce, se requiere de él una competencia gramatical para entenderlo; no solo eso, sino que en los casos de glosolalia este

mensaje tendría en dicho receptor una «repercusión emotiva» y una «evocación extralingüística». De esta manera, no es solo que la elección del código en que se elabora el mensaje (o parte de él) infiera en la estrategia lectora de la obra, sino que tendrá una consecuencia en el lector. Cabe plantearse entonces la posibilidad de que el lenguaje desconocido forme parte de la estrategia lectora con un objetivo específico: despertar emociones en el lector. Pero ¿cómo puede un lector emocionarse al leer un mensaje que no puede descifrar?

Un término clave para solventar dicha incógnita se encuentra también en la última cita de Eco: la glosolalia, que puede entenderse como trastorno lingüístico diagnosticado por logopedas o como don divino, bien conocido en las comunidades ligadas al pentecostalismo, muy numerosas en Estados Unidos desde principios del siglo XX (Tomiche, 2020: 2).

Veamos entonces en qué consiste la glosolalia y qué relación guarda con el autor solitario, la estrategia lectora y el lenguaje desconocido y emotivo.

3. La divinidad de lo desconocido. Glosolalia, glosopoiesis y lenguajes internacionales

Según el Diccionario de la Real Academia Española, la glosolalia tiene dos acepciones, que se corresponden con las dos vertientes de significado en que me centraré a continuación. La primera de ellas es «don de lenguas (capacidad sobrenatural de hablar lenguas)» (Real Academia Española s.f., definición 1), que hace referencia a la glosolalia como «señal de contacto con lo divino» (Bula Caraballo et al., 2017: 150) según la Primera Carta a los Corintios. En esta sección del Antiguo Testamento se citan algunas de sus características, como

[...] su no inteligibilidad (vv. 2.9) ni para los demás (vv. 2. 23) — aunque se puede vislumbrar su intención (vv. 14-17)— ni para quien posee el carisma o por él es poseído, pues no entiende lo que dice (v. 14). S. Pablo deduce que “hablar en lenguas” no se dirige

a los hombres (v. 2), sino al aire (v. 9), a Dios (v. 2). [...] no es un carisma comunitario (v. 4), ni transmite ningún saber religioso (v. 6) que pueda nutrir a los creyentes o despertar la adhesión en los oyentes (v. 16). Por el contrario, es causa de desorden (vv. 32.40) y de críticas en la asamblea (v. 23). (Cacho, 1980: 55)

Además de esta mención bíblica, la glosolalia está vinculada al culto de Pentecostés⁶, en cuyo seno se venera esta «facultad sobrenatural de expresarse en lenguas humanas sin haberlas aprendido» (Tomiche, 2020: 2).

En un tono más aséptico, el diccionario de la Real Academia Nacional de Medicina de España (s.f., definición 1) define la glosolalia como «lenguaje personal del enfermo que utiliza un vocabulario nuevo y una sintaxis propia». Aunque distintos, ambos enfoques comparten la idea de un lenguaje nuevo usado por el creyente/enfermo, «sujeto alienado para unos, causa de desorden para otros, y para casi todos me atrevería a decir, que es un sujeto que despierta nuestra curiosidad con cierto tinte de extrañeza e inquietud» (Cacho, 1980: 57).

Trastornos y creencias aparte, las lenguas artificiales —estas sí, entendidas por emisor y receptor— tuvieron su apogeo sobre todo en el s. XIX, cuando la revolución histórico-comparativa propició «la búsqueda de raíces y procedimientos gramaticales comunes que pudieran anclar el sueño de una lengua internacional» (Galán Rodríguez, 2020: 2). Entre estos intentos destaca la elaboración de una interlingua, esto es,

⁶ El pentecostalismo posee una serie de rasgos que lo diferencian del resto de iglesias o movimientos relacionados con el cristianismo. Según Garma Navarro (2000: 86), los fieles de Pentecostés «creen en la existencia de dones concedidos por el Espíritu Santo, los cuales básicamente son aquellos que los apóstoles recibieron de Cristo en Pentecostés. Se cuentan entre ellos el don de lenguas, el de la sanación y el de la profecía. En el pentecostalismo mexicano, el acento se pone en los dos primeros».

[...] cualquier lenguaje artificial (como el lenguaje matemático) o seminatural (como el esperanto) que cuente, entre sus principales características, con precisión, neutralidad, inambigüedad y cierta formalidad para expresar las ideas que se deseen comunicar. Esto permite, como su nombre lo indica, que se convierta en una lengua intermedia a través de la cual se puede entablar la comunicación entre varios lenguajes. (Zapata y Benítez, 2007: 118)

Las lenguas artificiales se postulan de esta forma como solución al problema que acucia a la comunicación desde tiempos inmemoriales: la ausencia de una lengua común que permita que individuos puedan comunicarse sin importar su procedencia o conocimientos para así «redimirse la maldición de Babel» (Galán Rodríguez, 2020: 1). La comprensión de estas lenguas artificiales supone el conocimiento de otras semejantes, que pierden su valor cultural en favor de una herramienta intermedia, entre cuyas aplicaciones destaca la traducción automática o la programación de la inteligencia artificial (Zapata y Benítez, 2007: 119).

En literatura es más fiel el reflejo de la glosolalia, que adquirió cierta importancia de la mano de Andréi Biely, John Barth o Christian Prigent «en sus tentativas por liberar la palabra de su referencialidad» (Tomiche, 2020: 1) con el objetivo de elaborar un adorno o embellecimiento del texto en su vertiente más poética, la cual —como la glosolalia religiosa— está vinculada con lo sagrado⁷. Derrida (1969: 14) sostenía que la glosopoiesis conducía a «la separación del concepto y del sonido, del significado y del signifiante, de la pneumática y de la gramática, a la libertad de la traducción y de la tradición, al movimiento de la interpretación, a la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor». En este sentido, podría decirse que

⁷ Así lo sostiene López Soto (2017: 181), para quien «la poesía comporta un lenguaje, un metalenguaje que, por analogía o por extensión, ha dado cuenta de una relación tan dinámica como sutil con lo sagrado».

la glosopoiesis conduce a la emoción que otorga esa traducción libre y la necesidad de interpretación⁸ por parte del lector.

Pero ¿cómo comprender un idioma que se desconoce? Tal vez la clave sea, como sucede en la poesía —y en el *vicio oculto* de Tolkien—, *escuchar palabras como música*. Así, «[I]anguage is “for” communicating, but when we come to such phenomena as poetry and made-up names and languages, the function of communication and the construction of meaning become as impenetrable to intellect alone as the tune of a song. The writer has to listen. The reader has to hear» (Le Guin, 2006: xviii-xix). La comprensión de estas lenguas depende del receptor en su vertiente más emocional, la misma que serviría para emocionarse con un instrumento. Es esta la naturaleza, de nuevo, de la glosolalia religiosa, la cual, comparada con la guitarra y la flauta, no debe ser comprendida como «un lenguaje de transmisión intelectual, sino más bien del orden del sentimiento. [...] Un alboroto y no una melodía, como podrían ser los gritos emitidos en los cultos místicos de Dionisos o de Cibeles» (Cacho, 1980: 55). La glosolalia como lenguaje ligado a lo divino, a lo celestial, a lo superior. Así, deberían tenerse en consideración las palabras de Garma Navarro (2000: 86): «Para entender las lenguas “celestiales” la persona tiene que estar imbuida del don divino de la interpretación».

Por todos estos motivos, sostengo que la comprensión de los lenguajes ficcionales requiere de una capacidad de comprensión específica adquirida mediante las aportaciones de la obra literaria, que ofrece la verdad del mundo ficcional al lector.

4. Los lenguajes ficcionales como estrategia lectora emocional

4.1. Sobre lo emocional y empático en los lenguajes ficcionales

Un lenguaje artificial «is a deliberate construct designed at a particular time for a particular purpose» (Cheyne, 2008: 386) que,

⁸ La interpretación juega un papel esencial también en el plano religioso de la glosolalia, pues «[l]as palabras del glosólalo no pueden ser comprendidas sino a condición de ser interpretadas» (Tomiche 2020: 2).

además, posee unas determinadas características. Entre ellas, destaca su capacidad para otorgar verosimilitud a la realidad intratextual en que se origina, como una muestra de su trasfondo histórico, «the giving of an illusion of coherence and unity to the whole» (Tolkien, 1983: 210). La manera más sencilla de representar este lenguaje ficcional reside en los nombres propios, los cuales actúan como un imán⁹ de rasgos definitorios. Se traza así una relación entre denominaciones y las sociedades en que aparecen, como explica la novelista y teórica Ursula K. Le Guin (2006: xvii-xviii):

With the name comes a hint of the color of the hills, the weather, the temper of the people there. [...] To make up a name of a person or a place is to open the way to the world of the language the name belongs to. It's a gate to Elsewhere. How do they talk in Elsewhere? How do we find out how they talk?

De esta forma, el lenguaje ficcional está destinado a ofrecer información colateral que, como acabo de exponer, puede estar relacionada con la realidad intratextual para incrementar su verosimilitud; «un pueblo será más verosímil si posee su propia lengua, dotando del mismo valor al conjunto del mundo alternativo» (Castro Balbuena, 2020: 255). Para cumplir esta labor no es necesario un sistema lingüístico completo; ni siquiera las lenguas de ficción más populares lo son¹⁰. Precisamente que esté incompleto es otro rasgo más de estos lenguajes, como recuerda Cheyne (2008: 389), lo cual posibilita la interacción del lector. Se asemeja así a la

⁹ Así lo definía Pimentel (2001: 37) al referirse a la *denominación* del personaje como «un centro de imantación, tanto de los valores y significados que le han sido atribuidos como de todas sus partes constitutivas».

¹⁰ Esta es la diferencia más evidente entre lenguaje diario (destinado a posibilitar comunicación) y el lenguaje ficticio. Tolkien, creador canónico de lenguas artificiales, tampoco creó las suyas en tanta profundidad: «De hecho, gran parte de ese “material” empleado en las “variantes” de *quenya* o *sindarin* “hablados” no pertenece a Tolkien, sino a los aficionados y entusiastas de la obra tolkieniana» (Alonso de la Fuente 2010: 4).

verbalización del glosólalo, cuya expresión parece apuntar a un sistema mayor, aunque no llegue a coincidir con un sistema lingüístico completo. Durante su interpretación del texto, el lector —como con otras partes del texto— debe llenar los vacíos con su propia información, lo que no solo permite múltiples lecturas por un mismo individuo (Wolf, 2012: 55), sino que en esa interacción los lectores «became ex post facto collaborators with the author, using references from the original text to reconcile its contradictions, fill in gaps, extrapolate possibilities» (Saler, 2012: 25-26).

Aunque derivada de lo subjetivo y emocional, la eufonía del mensaje se percibe mediante su caracterización estilística, separada del estilo general de la narración y marcada por un tono específico, cercano a la voz épica del mito a la que Goldstein (2001: 190) se refería como «a voice raised above the bable and trivia of the everyday world», la cual necesita el relato épico, según la misma autora (*ibid.*), para ser definido como tal. La lengua ficcional compondría así una voz épica concreta dentro del relato. En este caso, y como apuntaba en páginas anteriores, la interpretación de la lengua ficcional se sirve de elementos que diferencian a esa lengua del lenguaje del narrador u otros personajes. Entre tales elementos, y en busca de aquella belleza que justifique una posible eufonía, destaca el de la musicalidad, rasgo inherente del placer estético producido por el texto: sin esta musicalidad, la lengua ficcional no sería más que un conjunto de símbolos inconexos sin más significado que el otorgado por el narrador, o ninguno en absoluto, si ese significado no se proporciona. Dicha musicalidad ya era rasgo esencial para Allan Poe, quien lo señaló como tal al distinguir entre el texto científico y el poema (Poe, 1984[1836]: 11), y que simboliza la importancia que posteriormente adquiriría la influencia musical en el lenguaje y viceversa¹¹. Componentes esenciales de la

¹¹ A ello se dedica la etnografía músico-lingüística, entre cuyas áreas de análisis destacan aquellas «distinctions and continua between semantically meaningful song texts and the various uses of meaningless vocables» (Feld y Fox, 1994: 31).

musicalidad son el disfrute y el entendimiento, según Knieter (1967: 113), aunque la interpretación de emociones en la propia musicalidad del lenguaje hablado derive en una habilidad excepcional «to extract, evaluate, and categorize non-linguistic information available in voices [...]. Such voice-sensitive individuals might experience any spoken stimuli more intensely, and therefore, might be more susceptible to phonetic chill» (Kogan y Reiterer, 2021: 18).

Además del componente emocional, en la musicalidad del lenguaje ficcional colaboran otros factores, como la semejanza a las lenguas externas a la obra literaria para que ese mismo lector pueda creerla como tal. Esa musicalidad, al buscar que la lengua inventada se aproxime a la real —en un *efecto de lo real*, que diría Barthes (1982)—, precisa que el lector posea, además de esa capacidad sensitiva a la que acabo de referirme, un conocimiento lingüístico previo —el de su propia lengua, que requiere de una pronunciación, una gramática y una ortografía concretas— para leer el alfabeto de la lengua inventada. Si el alfabeto es desconocido para el lector, no podrá aplicar una pronunciación similar a la suya, o a la de las lenguas que conoce, a no ser que el narrador aporte la pronunciación específica. Esto puede suceder incluso cuando el alfabeto sea compartido entre obra y lector, como se verá durante el análisis.

En definitiva, los lenguajes ficcionales se constituyen como una voz épica específica dentro del relato, la cual provoca eufonía o placer estético a partir de la musicalidad de ese lenguaje inventado, así como de la interpretación que realice el lector. Dicha interpretación —de significado y de pronunciación— requiere del lector una reacción emocional y comprensiva nacida no de la escucha literal del mensaje, sino del entendimiento del mismo, en lo que influye el propio contexto literario. Como parte activa del proceso de recepción —como se planteaba páginas atrás—, el lector comprende los lenguajes ficcionales mediante la estrategia lectora del autor, cuyos elementos, los cuales explicaré a continuación, se refieren al contexto intratextual, al

narrador o a la comprensión del lenguaje ficcional¹² por cada individuo lector.

4.2. *Los lenguajes ficcionales como estrategia lectora*

El principal escollo en el estudio de lenguas ficcionales ha sido el desprestigio que han sufrido en el plano académico: desde el desconocimiento de su utilidad (Cheyne, 2008: 389) hasta la ignorancia de su naturaleza real, con un interés que «aun siendo riguroso, o es objeto de burla académica, o no pasa de ser una curiosidad lingüística, obviando que la historia de estas lenguas inventadas es un reflejo de los trazos ideológicos de cada época» (Galán Rodríguez, 2020: 3).

Es por este antecedente que conviene aclarar la tesis hasta aquí expuesta. En primer lugar, se ha hablado de una «comprensión especial» por parte del receptor. En la glosolalia tradicional y religiosa, como se ha planteado, los oyentes creían comprender al glosólalo en tanto supuestamente vinculado a Dios, cuya verdad es innegable para sus fieles. En literatura, la comprensión se debe a una posición también jerárquica, en la que autor (a través del narrador) transmite un mensaje al lector mediante el lenguaje ficcional. La responsabilidad de que el lector *comprenda* recae en el narrador, responsable enunciativo¹³ cuya intervención variará en función de la omnisciencia¹⁴ que caracterice al relato. El

¹² La relación entre sonido y significado refiere un *sonido simbólico*, «the idea that there is a direct relationship between the sounds making up a word and its meaning» (Fimi 2018: 5). Además, no debe olvidarse que, en el discurso, son de relevancia capital factores provenientes de lo musical, como «the pitch, volume, and timing. These music-like features of speaking have been called prosody, intonation, and paralanguage» (Erikson, 2003: 11).

¹³ Así definido por Valles Calatrava (2008: 226): «[E]ntidad ficticia intratextual generada por el propio autor para depositar en él —como parte del pacto narrativo— una responsabilidad directa de la enunciación narrativa».

¹⁴ El concepto de la omnisciencia se corresponde con «lo que la crítica anglosajona llama narrador omnisciente y J. Pouillon «visión por detrás» que Todorov

lector acepta esa información como verdadera —recuérdese la suspensión del descreimiento¹⁵— y comprende el lenguaje ficticio mediante la empatía o sus emociones, resultado del proceso lector, que le permiten además reconocer belleza en él a través de elementos como la musicalidad. Se establece así un proceso comunicativo condicionado y diferenciado del que ocurre en el resto de la obra, como muestro en la figura 1.

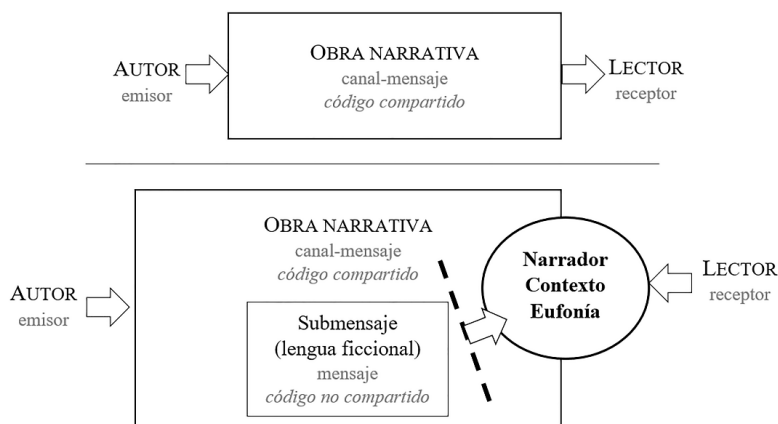


Figura 1. Proceso comunicativo entre autor y lector mediante lenguas ficticiales

En la parte superior aparece el proceso comunicativo simplificado entre autor y lector cuando *el código es compartido*. En la parte inferior, en cambio, he esbozado el proceso comuni-

simboliza con la fórmula Narrador > Personaje (en que el narrador dice más de lo que pueda saber ninguno de los personajes)» (Pozuelo Yvancos, 1989: 243).

¹⁵ Me refiero a lo que en fantasía se conoce como *suspension of disbelief*: «Tolkien's concept of fantasy literature (although he speaks of fairy stories rather than fantasy) is based on the suspension of dis-belief; that is, unlike the case of fairy tales, we as readers perceive fantasy, within its own premises, as "true". [...] As soon as suspension of disbelief is disturbed, the spell is broken, and, Tolkien adds, art has failed» (Nikolajeva, 2003: 153).

cativo que sucede cuando, dentro del mensaje que es la obra narrativa, se incluye un submensaje en un *código no compartido*. Se establece entonces una barrera entre autor y lector, que el segundo sortea gracias a la intencionalidad —estrategia lectora— del primero en su uso del narrador, del contexto y de la pretendida eufonía.

El lector interviene de manera activa en el proceso, por lo que no solo *recibe* la información del autor, sino que *accede* a ella descifrando los elementos que rodean al mensaje (en este caso, codificado en el lenguaje ficcional). Estos elementos no aparecen constantemente; de hecho, en algunos casos, como se verá enseguida, solo aparece alguno de ellos. El más subjetivo es el de la eufonía¹⁶ —surgido del tono sagrado de la glosolalia y del placer estético de la glosopoiesis, en el que participa la musicalidad del lenguaje—, que supone la implicación emocional del receptor respecto del mensaje que recibe/descifra. En este sentido, la eufonía refiere al sentimiento y la emoción que el lenguaje ficcional despierta en el lector, y no tanto a la valoración objetiva de su sonoridad. No se trata así de una belleza absoluta —en términos de Platón—, sino que la idea de placer eufónico se compone mediante las sensaciones del lector y de la estrategia lectora configurada por el autor, en la que podrán haber intervenido factores de verosimilitud, como un intento de conceder a su lengua ficcional cierta verosimilitud. Este creador de la obra literaria permanece como figura difusa, parapetada tras su representación textual —el narrador—, que aportará cuantos datos considere necesarios mediante la estrategia lectora: el contexto intratextual (descripción contextual, referencias a planos lingüísticos...) o la

¹⁶ Aunque en la ciencia ficción —uno de los géneros menos miméticos y, como la fantasía épica, proclive a los lenguajes ficcionales—, Ria Cheyne (2008: 393) señala la connotación en el vínculo entre lenguaje ficcional y poesía: «A third level on which “alien” utterances convey meaning is that of connotation: alien speech may be read in a process akin to reading poetry, because an emotional impression forms from the appearance (as in concrete poetry) and/or sound of the words».

intervención directa con una traducción, sea por alguno de los personajes o en nota al pie, entre otras actuaciones.

4.3. *El lenguaje de los fata en The Kingkiller Chronicle (2007-)*

A continuación, me dispongo a aplicar estas ideas en una obra literaria específica como apoyo al planteamiento teórico hasta aquí planteado. Esta obra literaria es la saga aún inacabada *The Kingkiller Chronicle* (2007-), de Patrick Rothfuss. En ella, el autor estadounidense —además de desarrollar la historia autobiográfica de Kvothe— se aproxima a lo que él denominó *hard fantasy*, por su acercamiento al razonamiento lógico dentro del relato fantástico, es decir, al mundo ficcional verosímil¹⁷. Aunque por su desarrollo narrativo la historia se muestra cercana a otras historias fantásticas relacionadas con la escuela¹⁸, la saga de Kvothe coincide con las señales genéricas de la fantasía épica¹⁹, primero, por el protagonismo del héroe, cuyas aventuras (y

¹⁷ Así distingue Patrick Rothfuss entre lo que él denomina *hard* y *soft fantasy*: «People talk about hard sci-fi and soft sci-fi. I think there's hard and soft fantasy as well. Hard fantasy tries its best to be coherent, and realistic, and it all fits together, and it all makes sense. Soft fantasy is like: "Eh, there's dragons, there's a million dragons in the world". What do they eat? A million dragons, magic, there's a lot of hand-waving involved. I don't write soft fantasy» (Rothfuss, 2014).

¹⁸ *Grosso modo*, y para el objetivo de este artículo, podríamos definir estas obras como fantasía escolar, en tanto que el monomito del héroe asienta el aprendizaje de este personaje en una escuela o academia. Este esquema narrativo es bien conocido en el *fantasy* anglosajón, con historias como las de Diane Duane, Jill Murphy y Jane Yolen, como han señalado Mendlesohn y James (2009: 173), a los que pueden añadirse obras más recientes, como el Harry Potter de J. K. Rowling (1997-2007) o la Nona Grey de Mark Lawrence (2017-2019), esta última próxima también a las señales genéricas de la fantasía épica.

¹⁹ En relación con el género literario de la fantasía épica, en otro momento y lugar (Castro Balbuena, 2024: 49) señalé tres factores «fundamentales en la descripción o delimitación de cualquier obra narrativa como fantasía épica: los personajes, el mundo ficcional y el mito. A partir de las relaciones que establecen entre sí dichos

desventuras) ocupan el lugar protagonista de la trama; segundo, por la relevancia del mito, que en la obra sirve como descriptor, pero también como hilo conductor (lo que se narra es la historia «real», al margen del mito que del propio Kvothe se ha forjado en el mundo ficcional); y, tercero, por la construcción del mundo ficcional, con elementos como canciones, mapas y, especialmente relevante para el caso que nos ocupa, lenguas fictionales.

Al plantear una sociedad ficcional ajena al lector, el autor plantea el lenguaje como una herramienta con la que dota de un modo de hablar característico a los seres de ficción como lo tendrían, en el mundo real, las personas de cada región del mundo. En otras palabras, los receptores «only acquire information about the language in order to understand the character of the beings who speak it» (Cheyne, 2008: 396), y, en consecuencia, de la cultura (ficcional) en que esos individuos se imbrican. En el caso de Rothfuss, además, su uso de la lengua ficcional se caracteriza por dos rasgos: primero, el submensaje en lengua ficcional aparece *sin traducción* del narrador; y segundo, la contextualización que completa la estrategia lectora induce al lector hacia un determinado posicionamiento emotivo respecto del mundo ficcional y los personajes.

Antes de analizar los ejemplos específicos del lenguaje ficcional, no puede obviarse el hecho de que en la saga literaria se traza desde bien pronto un vínculo eufónico entre protagonista y lector a manos del narrador. Pues existe un escollo que debe superarse antes de conocer las desventuras del héroe: la pronunciación de su nombre y, por tanto, la musicalidad del mismo. Así se aclara en los primeros estadios del volumen inicial: «My name is Kvothe, pronounced nearly the same as “Quothe.” Names are important as they tell you a great deal about a person» (Rothfuss, 2007: 57). El poder de los nombres y de las palabras es uno de los

elementos —el monomito del héroe, el *wordbuilding* del mundo ficcional, los arquetipos...— y [...] de su relevancia en la definición del género, conviene entenderlos como *señales genéricas* de la fantasía épica».

temas principales de la saga, de forma que la forma de referirse al protagonista se convierte en un asunto central de la historia, y que radica en la actitud del lector hacia el personaje principal. Otras aportaciones del lenguaje ficticio reciben una atención distinta, como se verá enseguida.

Comencemos con el caso de Felurian, la primera hablante de Fae²⁰:

Naked in the moonlight, she [Felurian] sang:

cae-lanion luhial

dí mari felanua

kreata tu ciar

tu alaran dí.

dirella. amauen.

loesi an delian

tu nia vor ruhlan

Felurian thae.

The sound of her voice was strange. It was soft and gentle, far too quiet for us to hear across the entire length of the clearing. Far too faint for us to hear over the sound of moving water and stirring leaves. [...] The tune was the same Dedan had sung in his story. I did not understand a word of it save her name in the final line. Nevertheless I felt the draw of it, inexplicable and insistent. As if an unseen hand had reached into my chest and tried to pull me into the clearing by my heart. (Rothfuss, 2011: 629)

Ninguna traducción se incluye en el texto sobre la canción de Felurian, más allá de la reacción emocional de los propios per-

²⁰ En el mundo ficcional de Rothfuss, Fae es el término utilizado para referirse al plano o a la dimensión donde habitan los *fata* o criaturas mágicas, «a mythical place reserved for dreaming about» (Rothfuss, 2007: 97). El término *fata* se emplea en la traducción española de Gemma Rovira, mientras que en inglés se emplea *fae* o *faen*, como señala el propio Bast (Rothfuss, 2011: 13).

sonajes que la rodean. Es, por tanto, uno de esos procesos en los que no se aporta la traducción del narrador —que, en esta obra, es además el protagonista Kvothe—, y en su lugar encontramos connotaciones relacionadas. En primer lugar, justo antes del fragmento en lengua ficcional, la figura de Felurian desnuda y cantando recuerda al mito de las sirenas y sus cantos hechizadores. En segundo lugar, la puntuación de la lengua inventada: la mayúscula solo existe para marcar el nombre de la propia Felurian (algo que más tarde se complementa con el uso del pronombre personal en primera persona, en inglés, *I*). Esta canción es la misma que aparece en la historia narrada por Dedan poco antes, si bien, cuando él la pronuncia, la puntuación de la canción es la normalizada en inglés (Rothfuss, 2011: 545). En este caso, la primera reacción de Kvothe, que no reconoce el lenguaje, se basa en la melodía «eerie, compelling, and utterly unfamiliar» (*ibid.*), pese a ser el propio Dedan quien la narra. Este detalle —la variación del narrador— es el que justifica el cambio en la puntuación del texto, si bien sirve como primer encuentro del lector con la historia: tiene conocimiento de la misma como *leyenda*, un mito más dentro del mundo ficcional.

Por último, y a través del narrador-personaje cuando Felurian canta la canción y se nos cuenta a través del Kvothe-narrador, Rothfuss completa la estrategia lectora de esta canción en la lengua de los *fata* con señales dirigidas al receptor, cuya percepción emotiva se orienta de modo similar a como el narrador construye la música dentro de la obra literaria²¹: la suavidad, la gentileza, la

²¹ Me refiero a la elaboración de la música ficcional en la saga de Rothfuss. A esta música se la ha llamado *música diegética*, en la que el lector desempeña un rol similar que en el momento de descifrar el lenguaje ficcional: «[...] la música diegética se inserta en el hilo de la narración, emitida por el autor en busca de una determinada reacción 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» (Castro Balbuena 2022: 107-108).

similitud con el tono de una historia anterior... Primero, el nuevo acercamiento del receptor a la canción cambia de perspectiva: ya no es la música de una leyenda, sino lo que ocurre el personaje en la «realidad» del relato. Y segundo, el significado de la canción en sí queda desplazado; solo importa la caracterización de Felurian, la emoción del personaje (y del receptor, a través de la empatía), así como la eufonía que busca la canción, y que obtiene mediante la musicalidad del propio lenguaje. El efecto narrativo nace a partir de su forma: su significado desconocido se materializa en el embrujo que atrae a los personajes masculinos hacia la trampa tendida por Felurian, más allá de lo que signifique por sí misma cada una de las palabras que componen la canción.

Esta estrategia lectora experimenta otros ecos dentro de la propia obra literaria, especialmente mediante el contexto: su vinculación con otros seres capaces de hablar dicha lengua. En el mundo ficticio de Rothfuss, se trata de los *fata* o *fae*, que se vinculan con las hadas y criaturas mágicas de nuestra propia tradición cultural, y que dentro del mundo ficcional son generalmente vistos como historias para «drunks, half-wits and children» (Rothfuss, 2011: 288). Durante la narración, además de Felurian, conocemos a otro de los *fata*: Bast, adyuvante del protagonista Kvothe —fuera de la narración de su vida—, que suele utilizar como interjección emotiva la expresión «*anpauen*» (i.e. Rothfuss, 2007: 43, 717; 2011: 14). La dualidad del personaje se presenta al principio del relato, cuando su naturaleza aparece desdibujada a ojos de otros personajes, como Cronista²². El uso de *anpauen* le otorga, así, una adscripción lingüística y cultural dentro del mundo ficticio, que completa su definición de personaje y equi-

²² «In fairness, something ought to be said about Bast. At first glance, he looked to be an average, if attractive, young man. But there was something different about him. For instance, he wore soft black leather boots. At least, if you looked at him that's what you saw. But if you happened to catch a glimpse of him from the corner of your eye, and if he were standing in the right type of shadow, you might see something else entirely» (Rothfuss, 2007: 101).

libra dicha dualidad entre lo humano y lo sobrenatural. Así, le confiere cuantos rasgos sean achacables al propio lenguaje, del mismo modo que dicho lenguaje adquiere también las características de su hablante.

Otro individuo relacionado con los *fata* es un *skin dancer* —«one of the *Mahael-uret*» (Rothfuss, 2007: 638), una especie de demonio que posee al soldado que entra en la posada Roca de Guía. Este personaje también está ligado al mundo de los *fata* y, pese a su incapacidad inicial para hablar, consigue pronunciar frases completas en el lenguaje ficcional que comparte con Bast y Felurian:

He smiled wide at Chronicler, all the vagueness gone from his expression. ‘*Te varaiyn aroi Seathaloi vei mela*’, he said in a deep voice.

‘I... I don’t follow you’, Chronicler said, disconcerted.

The man’s smile fell away. His eyes hardened, grew angry. ‘*Tè-tau-ren sciy-r-loet? Amauen.*’

‘I can’t tell what you’re saying,’ Chronicler said. (Rothfuss, 2007: 631)

Debe considerarse, al analizar la estrategia lectora, que esta aparición se produce en el primer volumen de la saga, antes de la canción de Felurian, con la cual podrá conectarse a partir del uso de un mismo término: «*amauen*». Hasta entonces, la conexión se realiza solo con Bast, por el similar «*anpauen*». En el caso del *skin dancer*, no es el narrador quien emplea la lengua ficcional, sino el propio personaje; de nuevo, el significado de lo que habla es desconocido para el lector. Su interpretación dependerá de las acciones del personaje: el ataque suicida contra los ocupantes de la posada, incluido Bast, hasta que finalmente se ve derrotado. De esta forma, se presenta como una amenaza para los personajes protagonistas de la historia, amenaza ante la que el lector se ve arrastrado en un vínculo empático con el propio temor que experimentan los individuos del mundo ficcional. El significado ausente de lo que el *skin dancer* dice se vincula una vez más a su

naturaleza sobrenatural, que el receptor compone mediante su interpretación del contexto; es decir, la estrategia lectora vincula lo mágico (desconocido) con el lenguaje ficcional, cuyo significado no se indica. En este caso, al usar el lenguaje de un modo funcional y no artístico o poético, la eufonía queda en un segundo plano, enfocada en proveer al lenguaje de una sensación de verosimilitud que ofrezca al lector, primero, la sensación de que se trata de un lenguaje completo (la conexión con otros términos usados en el relato) y, segundo, la posibilidad de pronunciarlo y hablarlo como otro idioma dentro y fuera de la obra literaria. El lenguaje de los *fata* ya no se plantea solo como rasgo de belleza y encantamiento, como en el caso de Felurian, o como marca emocional de uno de sus hablantes, lo que ejemplifica Bast, sino que aquí se vincula al peligro y la amenaza para los ajenos a la lengua ficcional.

5. Conclusiones

El comienzo de la recepción artística empieza con la preocupación del creador por *pensar en qué pensarán* sus receptores. Es en ese punto donde se fraguan los cimientos del proceso comunicativo que después se tornará participativo —en tanto que el lector no permanece inactivo—, emocional y, en definitiva, multimodal. En este recorrido se ha explicado cómo la lectura se define como experiencia y sensación, de modo que parece lógico pensar que las reacciones que provoque sean precisamente emocionales. A partir de la estrategia lectora se establecen las bases de la recepción, incluso cuando el mensaje se encuentra en un código desconocido para su destinatario final. Se ha definido la naturaleza de ese código desconocido desde distintas perspectivas que convergen en un mismo punto: la necesidad de la comprensión emocional para aprehender el significado definitivo del mensaje artístico.

Con ánimo de concretar esta idea abstracta, se ha presentado un proceso comunicativo propio para estos casos, en los que juegan un papel crucial tres elementos: el narrador, el contexto

y la eufonía. En el primer caso, se trata de la herramienta textual que el autor posee para organizar la estrategia lectora, que puede organizarse de diversas maneras, sea mediante las sutiles indicaciones del Kvothe-narrador sobre Felurian a partir de una canción, o mediante la dependencia del contexto narrativo para conocer el significado del mensaje, como ocurre con el *skin dancer* de la obra de Rothfuss. Este contexto es el lugar del que parten y al que se dirigen las «pistas» que componen la estrategia lectora de las lenguas ficcionales: cómo se comunican sus hablantes, dónde viven, qué sienten y, además, cómo serán sus acciones.

Por último, el más abstracto de todos, la eufonía, ese placer lingüístico al que me he referido desde el comienzo de este ensayo, y cuyas facetas se han repasado también: el gusto del autor por la creación de lenguas (el *vicio oculto* de Tolkien) o por dotar de una configuración verosímil a su obra narrativa, todo lo cual se traduce en una necesidad de plasmar la herramienta comunicativa de sus personajes y de utilizarla para trasladar un mensaje al receptor. Las posibilidades de interpretación de estas lenguas son múltiples: curiosidad por saber más del mundo ficcional en el que habitan determinados personajes, cuya lengua no desciframos del todo, pero que nos dice «algo»; «algo» que nos provoca un sentimiento, una reacción, una respuesta empática. Del mismo modo que quienes escuchaban al glosólalo se servían de su fe para «entender» que sus palabras eran las de Dios —sentían devoción, respeto, amor—, los lectores actuales de las lenguas ficcionales también sienten la emoción del personaje, del hablante y del mundo que nos traslada el creador de la obra narrativa.

¿Hasta qué punto afecta a la reacción del lector el modo literal en que se construyen estas lenguas? ¿Es la combinación de sonidos algo más que un proceder intuitivo de su creador o, como se ha señalado anteriormente, se debe a una «sensación de estar completo»? ¿Todos los lenguajes pueden causar la misma sensación o su fonética/apariencia los condena a cumplir una única labor? Una de las claves parece residir precisamente en esa musicalidad del lenguaje, en su capacidad de provocar una sensación

eufónica pese a desconocer el significado que esconde el mensaje, enfocada, como en el caso de Rothfuss, a provocar la verosimilitud del relato: la interpretación del lector de que el lenguaje está completo, en tanto que puede conectar sus elementos dentro de la obra narrativa, y que, en consecuencia, puede alcanzar el significado último a partir de las emociones imbricadas en el código inconexo, tan ilógico como podría parecer el del glosólalo. Esta reacción ante la lengua ficcional, por su subjetividad, apunta a la necesidad de indagar en el asunto con un estudio dedicado que no solo atienda al plano teórico, sino también el social, con una investigación centrada al respecto.

No obstante, y como señalaba Tolkien en la cita con que abría este ensayo, quizá la clave esté en el sonido más que en trasladar un mensaje con una literalidad específica, sonido al que se aplica una funcionalidad y una empatía mediante una estrategia específica. Quizá, después de todo, la clave sean las emociones de quien escucha, lee o sonríe ante la lengua ficcional.

Bibliografía

ALONSO DE LA FUENTE, J. A. (2010). Tolkien como filólogo y como lingüista. *Estel: Revista Oficial de la Sociedad Tolkien española*, (68), 2-10. http://old2.sociedadtolkien.org/media/uploads/files/Sociedad_Tolkien_Espanola_Revista_Estel_068_Otono_2010.pdf

BADÍA FUMAZ, R. (2021). Sobre la recepción literaria: estética de la recepción y poética cognitiva. *deSignis*, 35, 137-147. <https://doi.org/10.35659/designis.i35p137-147>

BALLESTER, J., & IBARRA, N. (2016). La educación lectora, literaria y el libro en la era digital. *Revista Chilena de Literatura*, 94, 147-171.

BARTHES, R. (1982). The Reality Effect. En Todorov, T. (ed.) *French Literary Theory Today: A Reader* (pp. 11-17). Cambridge: Cambridge University Press.

BORRÀS CASTANYER, LAURA. (2004). De la estética de la recepción a la estética de la interactividad. Notas para una hermenéu-

tica de la lectura hipertextual. En M. Muro Monilla (coord.), *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* (pp. 272-287). Universidad de La Rioja.

BULA CARABALLO, G. U., BELALCÁZAR CUBILLOS, L. P., COBOS TORRES, K., MORENO GALVIS, J. A. y TOLOZA SOLANO, M. Á. (2017). Apuntes sobre fundamentalismo cognitivo. *Revista de la Universidad de La Salle*, 73, 141-155.

CACHO, J. (1980). Notas sobre la glosolalia. *Proyección: Teología y mundo actual*, 118, 51-58.

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]. <http://repositorio.ual.es/handle/10835/10875>

CASTRO BALBUENA, A. (2022). La música diegética como creadora de espacios narrativos únicos. Un caso práctico: “El nombre del viento”, de Patrick Rothfuss. *Archivum*, 72, 97-127. <https://doi.org/10.17811/arc.72.1.2022.97-127>

CASTRO BALBUENA, A. (2024). *Visiones contemporáneas de la fantasía épica: Mitología, multimodalidad y transmedialidad*. Editorial Universidad de Almería.

CHEYNE, R. (2008). Created Languages in Science Fiction. *Science Fiction Studies*, 35(3), 386-403. <http://www.jstor.org/stable/25475175>

CORDÓN GARCÍA, J. A. (2010). De la lectura ensimismada a la lectura colaborativa: nuevas topologías de la lectura en el entorno digital. En R. Gómez Díaz y M. C. Agustín Lacruz (eds.), *Po-lisemias visuales. Aproximaciones a la alfabetización visual en la sociedad intercultural* (pp. 39-84). Universidad de Salamanca.

DERRIDA, J. (1969). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. *Ideas y Valores*, 19(32-34), 5-31.

Eco, U. (1979[1993]). *Lector in fabula*. Editorial Lumen.

FIMI, D. (2018). Language as Communication vs. Language as Art: J.R.R. Tolkien and early 20th-century radical linguistic experimentation. *Journal of Tolkien Research*, 5(1), n. pág. <https://scholar.valpo.edu/journaloftolkienresearch/vol5/iss1/2>

GALÁN RODRÍGUEZ, C. (2020). Lenguas artificiales y universos femeninos. *Cuadernos LIRICO*, 21, n. pág. <https://doi.org/10.4000/lirico.9623>

GARMA NAVARRO, C. (2000). La socialización del don de lenguas y la sanación en el pentecostalismo mexicano. *Alteridades*, 10(20), 85-92.

ISER, W. (1972). The Reading Process: A Phenomenological Approach. *New Literary History*, 3(2), 279-299. <https://doi.org/10.2307/468316>

ISER, W. (1980). Interaction between Text and Reader. En S. R. Suleiman y I. Crosman (eds.), *The Reader in the Text* (pp. 106-119). Princeton University Press.

MEREGALLI, F. (1985). Más sobre la recepción literaria. *Anales de literatura española*, 4, 271-284.

LANDA, J. (2005). Reivindicación del gusto: Sujeto, experiencia estética y recepción literaria. *Signos Filosóficos*, 7(14), 45-71.

LE GUIN, U. K. (2006). Foreword. En T. Conley y S. Cain (eds.) *Encyclopedia of Fictional and Fantastic Languages* (pp. xvii-xx). Greenwood Press.

LÓPEZ SOTO, L. A. (2017). Poesía y don de lenguas: ritmo y noción de signifiante. *Connotas: Revista de crítica y teoría literarias*, 17, 169-183.

MENDLESOHN, F, y JAMES, E. (2009). *A Short History of Fantasy*. Middlesex University Press.

NIKOLAJEVA, M. (2003). Fairy Tales and Fantasy: From Archaic to Postmodern. *Marvels & Tales*, 17(1), 138-156. <https://www.jstor.org/stable/41389904>

ORNELAS ESQUINCA, M. (2018). El don de lenguas como kriya: la conexión hinduista. *Revista Cultura & Religión*, 12(1), 97-114.

PAPALINI, V. (2012). Las lecciones de los lectores. A propósito de la recepción literaria. *Álabe*, 6, n. pág. <http://dx.doi.org/10.15645/Alabe.2012.6.1>

POZUELO YVANCOS, J. M. (1989). *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s.f.). Glosolalia. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/glosolalia?m=form>

REAL ACADEMIA NACIONAL DE MEDICINA DE ESPAÑA (s.f.). Glosolalia. En *Diccionario de términos médicos*. https://dtme.ranm.es/buscador.aspx?NIVEL_BUS=3&LEMA_BUS=glosolalia

RÍOS BAEZA, F., ESCOBAR FUENTES, S., SÁNCHEZ CARBÓ, J., RAMÍREZ OLIVARES, A. V., y PALMA CASTRO, A. (2017). Topoiesis de la recepción literaria. *Romance Quarterly*, 64(1), 20-27. <http://dx.doi.org/10.1080/08831157.2017.1254479>

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

ROTHFUSS, P. (2011). *The Wise Man's Fear*. Gollancz.

ROTHFUSS, P. (2014). Patrick Rothfuss: 'A Writer of Things. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hLmI-gsRWLw&>

SALER, M. T. (2012). *As If: Modern Enchantmen and the Literary Prehistory of Virtual Reality*. Oxford University Press.

STOCKWELL, P. (2009). *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*. Edinburgh University Press.

TOLKIEN, J. R. R. (1954[1991]). *The Lord of the Rings. Part One: The Fellowship of the Ring*. HarperCollins Publishers.

TOLKIEN, J. R. R. (1983). A Secret Vice. En C. Tolkien (ed.), *The Monsters and the Critics and Other Essays* (pp. 198-223). George Allen and Undwin.

TOMICHE, A. (2020). Glosolalias: de lo sagrado a lo poético. *Cuadernos LIRICO*, 21, n. pág. <https://doi.org/10.4000/lirico.9622>

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

VALLES CALATRAVA, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Iberoamericana Vervuert.

WOLF, M. J. P. (2012). *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*. Routledge.

ZAGANELLI, G. (2011). Apuntes sobre la lectura. El aporte de las ciencias cognitivas. *Álabe*, 3, n. pág. <http://dx.doi.org/10.15645/Alabe.2011.3.2>

ZAPATA, C. & BENÍTEZ, S. (2009). Interlingua: análisis crítico de la literatura. *Revista Facultad de Ingeniería Universidad de Antioquía*, 47, 117-128.

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