

Terrores posibles y espacios mentales: un análisis cognitivo de *Las reglas* de Anna Starobinets¹

JORGE FERNÁNDEZ JAÉN
Universidad de Alicante

Resumen: En este artículo se presenta un análisis del relato de terror *Las reglas* de la escritora rusa Anna Starobinets. El trabajo se basa en el marco teórico de la lingüística cognitiva, según el cual el lenguaje humano es un producto psicológico creado por la mente humana. Partimos de la idea, ya defendida en estudios recientes, de que es necesario conocer los procesos de conceptualización del sistema cognitivo humano y la forma en que los hablantes construyen el significado para poder analizar con precisión el modo en que se configuran las obras literarias. Así, analizaremos el cuento de Starobinets empleando conceptos procedentes de la teoría de los espacios mentales y de la semántica cognitiva con objeto de poner de manifiesto que los elementos narrativos que causan terror en dicho cuento admiten una explicación de carácter cognitivo.

Palabras clave: cuento de terror, espacios mentales, metáfora cognitiva, conceptualización del yo.

Abstract: This paper provides a detailed insight into the horror story *Rules of the Russian writer Anna Starobinets*. Our work takes as its reference the theoretical framework of cognitive linguistics, according to which human language is a psychological product created by human mind. We start from an idea already defended in recent studies: the processes through which the human cognitive system becomes conceptualized as well as the way in which speakers build meaning need to be known so that we can accurately analyze how literary works take shape. Thus, Starobinets' tale will be examined using concepts drawn from mental space theory and cognitive semantics with the aim of highlighting that the narrative elements which cause terror in the aforesaid tale admit an explanation of a cognitive nature.

Keywords: horror tale, mental spaces, cognitive metaphor, conceptualization of the self.

¹ He discutido todo el contenido de este trabajo con el Dr. Benito García-Valero; vaya desde aquí mi agradecimiento por todos sus comentarios y sugerencias. Naturalmente, cualquier error o imprecisión es de mi exclusiva responsabilidad.

1. Introducción. La necesidad de un acercamiento cognitivo a la literatura

En este trabajo vamos a presentar un análisis del relato de terror *Las reglas* de la afamada escritora rusa Anna Starobinets² desarrollado tomando como marco teórico la lingüística cognitiva, un paradigma de estudio del lenguaje relativamente novedoso y que proporciona herramientas conceptuales muy interesantes para describir e interpretar los textos literarios. La lingüística cognitiva es una disciplina que comienza a desarrollarse a finales de los años 70 y principios de los 80 del siglo XX en EE.UU. y, en menor medida, en algunos países de Europa³. Sus fundadores -autores clásicos como George Lakoff, Ronald Langacker o Leonard Talmy- fueron, en la mayoría de casos, investigadores que trabajaban en la corriente teórica de la lingüística generativa de Noam Chomsky y que, convencidos de que ese modo de estudiar el lenguaje no podía conducir a resultados válidos, decidieron desarrollar un modelo alternativo a partir de axiomas e hipótesis totalmente diferentes.

En efecto, como es sabido, la lingüística generativa defendía que el lenguaje humano es un sistema simbólico inmanente (esto es, desconectado del contexto), en el que el componente semántico jugaba un papel secundario; a juicio de Chomsky y sus seguidores las lenguas funcionan a todos los efectos como sistemas abstractos compuestos por elementos aislados que se combinan de manera lógica siguiendo pautas gramaticales ajenas a lo léxico-semántico y a lo pragmático o cultural. Desde esta visión, una lengua sería una suerte de sistema matemático que se explica a sí mismo y por sí mismo. Además, Chomsky ha defendido siempre la naturaleza modular del lenguaje, lo que quiere decir, entonces, que debe haber en el cerebro una zona neuronal especializada en su procesamiento sintáctico.

Frente a estas ideas, Lakoff y el resto de padres de la lingüística cognitiva desarrollaron una teoría opuesta, casi dicotómicamente opuesta de hecho (Cuenca y Hilferty 1999: 19-22). En el nuevo planteamiento, el lenguaje se entiende como un producto de la cognición general del ser humano, lo que implica que en su construcción y procesamiento

² Este relato se halla dentro del libro *Una edad difícil*. Hemos trabajado con la traducción al español de Raquel Marqués García, publicada por la editorial Nevsky Prospects y prologada por Ismael Martínez Biurrun.

³ Para un acercamiento claro y accesible a la historia de la disciplina y a sus principales características, pueden consultarse los libros de Cuenca y Hilferty (1999), Fernández Jaén (2019) e Ibarretxe-Antuñano y Valenzuela Manzanares (2021).

intervienen los mecanismos básicos del pensamiento, es decir, los mismos sistemas neurológicos que actúan en el procesamiento de cualquier otro aspecto de la cognición humana. Las consecuencias de este cambio de perspectiva son numerosas y muy trascendentes, ya que al asumir que el lenguaje “está hecho” con las mismas herramientas que el resto de fenómenos cognitivos (la memoria, la percepción sensorial, etc.), se debe asumir *a priori* que el lenguaje es un proceso cognitivo más en el espectro de los procesos cognoscitivos, cuyo estudio puede revelar, en última instancia, cómo funcionan la mente y el cerebro de nuestra especie (Ibarretxe-Antuñano y Valenzuela Manzanares 2012).

Este programa fundamental de la lingüística cognitiva se sustancia en una serie de ideas (Cuenca y Hilferty 1999; Croft y Cruse 2008; Ibarretxe-Antuñano y Valenzuela Manzanares 2012; Fernández Jaén 2019). En primer lugar, se rechaza el principio generativista que considera que el lenguaje sea un instinto biológico. Frente a ello, y guiados por la convicción de que el lenguaje se procesa con los sistemas generales del cerebro de una forma no especializada, los lingüistas cognitivos sostienen que el lenguaje no es un instinto, sino una elaboración psicológica sujeta a la influencia del entorno, de la cultura y de las necesidades expresivas de los hablantes. Todo ello implica, en suma, que el uso pragmático y la comunicación son las fuerzas básicas que intervienen en la creación del lenguaje.

En segundo lugar, la lingüística cognitiva asume que el núcleo del lenguaje es, en última instancia, el componente semántico. Todo en el lenguaje está impregnado de semantismo, desde el léxico hasta la gramática. Además, a juicio del cognitivismo, en la generación del significado y del pensamiento simbólico es fundamental la actuación de la metáfora. Desde la publicación del libro clásico de Lakoff y Johnson (1986), se ha aceptado que la mente humana tiende a conectar conceptos de manera metafórica para crear contenidos nuevos e ideas complejas; así, el cerebro no genera el significado abstracto *ex nihilo*, sino que reutiliza los conceptos que ya posee para metaforizarlos y formar con ellos ideas nuevas. Un ejemplo muy conocido es el de la expresión metafórica UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA (Lakoff y Johnson 1986: 39-42). A partir del conocimiento experiencial de cómo funciona un conflicto bélico, se puede generar un patrón metafórico que permita conceptualizar la idea de una DISCUSIÓN; de este modo, el hablante recicla lo que sabe de las guerras y lo adapta metafóricamente a un ámbito nuevo (y más abstracto, al tratarse de un ámbito relacionado con la comunicación verbal), lo que le permite afirmar cosas como *Luis atacó los argumentos de Vicente*,

Marina se defendió bien durante el debate o Miguel se rindió ante las pruebas que aportó su jefe.

Finalmente, una de las ideas más importantes y decisivas que postula la lingüística cognitiva es que el lenguaje humano está corporeizado (Johnson 1987; Lakoff y Johnson 1986). Esta idea predice que la conciencia corporal y la información procedente del contacto somático con el espacio son decisivas en el funcionamiento del lenguaje y en su diseño. Esta hipótesis, de gran importancia, como veremos, en los estudios literarios de corte cognitivo, permite explicar las causas y motivaciones de numerosos fenómenos lingüísticos. Por ejemplo, el hecho de que el cuerpo humano sea bípedo y tenga los ojos orientados en una única dirección -la dirección del movimiento- explica algunos aspectos semánticos interesantes, de los que destacamos dos a continuación.

Las metáforas cognitivas FELIZ ES ARRIBA y TRISTE ES ABAJO, de las que son buenos ejemplos frases como *estoy en una nube o no levanto cabeza*, no son más que la proyección a un terreno abstracto y cualitativo de nuestra conciencia bípeda (Lakoff y Johnson 1986); al estar elevados del suelo, asociamos lo positivo con lo que está arriba, puesto que la posición natural del cuerpo es la posición erguida. Por el contrario, lo que está debajo, como el suelo o, de modo general, todo lo que se sitúa en un paralelo horizontal al suelo (como una cama), se relaciona subjetivamente con lo que es negativo, ya que el ser humano vincula la alteración de la posición erguida con cosas malas o irracionales, tales como caídas, enfermedades o la suspensión de la racionalidad durante el sueño (Lakoff y Johnson 1986: 50-58). Por lo que respecta a la orientación unidireccional de los ojos, esta eventualidad anatómica explica que los hablantes de español puedan afirmar cosas como *Raúl habla a mis espaldas o le atacaron por la espalda*; el hecho de que lo que queda a la espalda no sea accesible a la vista explica que el hablante tienda a interpretar que lo que está detrás de él es algo malo o amenazante (Fernández Jaén 2014: 52).

Desde el punto de vista de la crítica y de la teoría literaria, lo interesante de la lingüística cognitiva es que, si se aceptan sus planteamientos, se puede analizar la literatura de un modo completamente nuevo, puesto que la aceptación de dichos planteamientos activa automáticamente una perspectiva de análisis muy diferente de otras perspectivas clásicas. Los textos literarios no dejan de ser -ya lo decía Aristóteles en su *Poética*- obras de arte hechas con palabras, de manera que, si las palabras y el lenguaje son productos de la cognición general,

nada impide aceptar el silogismo en virtud del cual la literatura también ha de ser, en última instancia, un fenómeno cognitivo.

García-Valero (2021) ha sintetizado las principales ideas e hipótesis con las que trabaja la teoría literaria de corte cognitivista, también llamada poética cognitiva. A continuación, presentamos los principales aspectos que destaca este investigador:

- a) La poética cognitiva sostiene que la conciencia del cuerpo interviene activamente en todo lo que atañe a la literatura, tanto en su producción como en su lectura; el escritor se ve influido por su existencia material y anatómica, y el lector, interpelado por el texto, se identifica con esa conciencia corporeizada. La poética cognitiva defiende que en la investigación sobre el hecho literario no solo se deben tener en cuenta aspectos culturales o sociales, sino que también se debe atender a ciertos aspectos biológicos.
- b) De acuerdo con Turner (1996), la mente humana es intrínsecamente literaria. Todos los seres humanos poseen las herramientas necesarias para su creación y comprensión - naturalmente, en niveles de intensidad variables-, dado que la literatura es, recordemos, un proceso cognitivo.
- c) Para aprehender cabalmente qué es la literatura, hay que analizarla teniendo en cuenta las emociones humanas, la memoria y la percepción sensorial, pues todos esos procesos mentales son decisivos en la creación/recepción del mensaje literario.
- d) La vieja dicotomía que oponía el *ars* frente al *ingenium* (o la visión platónica de la inspiración frente a la visión técnica y racionalista de Aristóteles) debe ser superada, por cuanto que no es una oposición discreta ni operativa. En su lugar, los investigadores de orientación cognitiva sugieren que la escritura artística pasa por fases no excluyentes de inspiración y elaboración posterior. Naturalmente, la emoción que funciona como foco generador del deseo de escribir está fuertemente conectada con la conciencia sensorial y con los procesos biológicos del cuerpo.
- e) Desde una metodología cognitivista, se entiende que la ficción y la narración son procesos psicológicos que sirven para interpretar la realidad. De este modo, y esto es algo relevante en términos teóricos, la poética cognitiva abandona la idea tradicional de que

la literatura imita la realidad, puesto que más que imitarla, la construye y conceptualiza⁴.

- f) En el funcionamiento de la literatura resultan clave las neuronas espejo. Estas neuronas, según la bibliografía especializada, se activan tanto cuando una persona realiza un movimiento como cuando otra persona ve ese mismo movimiento, y hoy se sabe que juegan un papel decisivo en ciertos aspectos de la conducta humana, como la empatía. La poética cognitiva interpreta los textos literarios asumiendo que durante la lectura las neuronas espejo conectan también la mente del autor con la del lector, lo que favorece la implicación proactiva del lector y permite, incluso, que las mentes de autor y lector queden fusionadas⁵.
- g) La poética cognitiva también rechaza la oposición discreta lenguaje literario/lenguaje no literario. En lugar de eso, esta especialidad considera que la lengua literaria puede adoptar un nivel de complejidad estilística variable, en función de los intereses comunicativos del autor, pero sin que haya una frontera definida que separe lo literario de lo no literario. De hecho, ambos estilos, el más sencillo y parecido a la lengua común y el más elaborado o esteticista, se usan para cosas distintas y ponen en marcha procesos neurológicos distintos; así, el estilo sencillo se procesa a través de una determinada ruta neuronal y permite, dada su simplicidad, que el lector se sumerja muy intensamente en la lectura. Por el contrario, el estilo complejo se procesa en una zona neuronal distinta -la zona de recompensa- y requiere de un mayor esfuerzo por parte del receptor, algo que ralentiza la lectura y dificulta la inmersión en el texto, pero que ofrece como contrapartida la placentera satisfacción de haber descifrado un texto más exigente.

Todas estas ideas, que la lingüística o poética cognitiva ha ido desarrollando durante los últimos años, están siendo en la actualidad debatidas, desarrolladas y aplicadas por especialistas procedentes de campos que no están directamente relacionados con la lingüística. Pueden

⁴ Conviene recordar que la lingüística cognitiva defiende que la realidad no tiene una existencia objetiva, sino que es siempre una construcción subjetiva mediatizada por el lenguaje. Para un interesante acercamiento a esta cuestión, consúltese el libro de Cuenca y Hilferty (1999).

⁵ Esto es algo que, según García-Valero (2021), ocurre con especial intensidad cuando el lector lee un monólogo interior.

destacarse a este respecto los recientes libros de Storr (2022) y Vara (2022), en los que estos autores discuten cómo puede el conocimiento científico ayudar a comprender la literatura, muy especialmente desde el punto de vista de su recepción. Eduardo Vara, pediatra de profesión, se ha centrado incluso en la importancia del componente narrativo y literario para la mente de los bebés. En suma, no cabe duda de que nos encontramos en un momento histórico en el que la literatura no puede seguir considerándose una forma de arte al margen de la cognición, la biología, la psicología o la medicina; debemos aceptar que las obras literarias son lenguaje, un lenguaje creado por un cerebro corporeizado - como defienden los lingüistas cognitivos,- por lo que integrar los conocimientos que proceden de las ciencias de la mente en su estudio abre posibilidades de trabajo nuevas y muy prometedoras.

2. Las reglas de Anna Starobinets: contextualización y análisis

Como hemos señalado anteriormente, en este trabajo vamos a ocuparnos de un relato de terror de Anna Starobinets titulado *Las reglas*, pues creemos que la literatura de terror es uno de los géneros que más puede beneficiarse de una interpretación de tipo cognitivista. Martínez de Mingo (2004), en un interesante ensayo sobre la literatura de terror, defiende la tesis de que la literatura, la conciencia del yo y el sentimiento de miedo son tres aspectos de la naturaleza humana inseparables y sinérgicamente conectados. En opinión de Martínez de Mingo, la literatura misma tuvo su origen en las conversaciones que mantenían nuestros antepasados prehistóricos en sus cuevas junto al fuego. En ese contexto, los relatos que se contaban ofrecían, por un lado, la sensación primigenia de poseer un sujeto -de ser un yo- y, por otro, permitían disfrutar de la sensación del miedo; nada hay, insiste Martínez de Mingo (2004: 9-11), más humano que saborear un relato terrorífico desde la seguridad y el resguardo del presente⁶.

La literatura de terror, aunque tiene antecedentes que se remontan a Homero o incluso a los relatos bíblicos, no se convertirá en un género independiente y totalmente desarrollado hasta el Romanticismo, movimiento que, como es conocido, dio impulso a la irracionalidad y a los sentimientos extremos como fuente de inspiración creativa (Martínez de

⁶ Una teoría parecida ha defendido el filósofo Juan Jacinto Muñoz Rengel (2020: 51-56), para quien el origen de la literatura y los mitos se encuentra en los relatos narrados en voz alta durante la prehistoria.

Mingo 2004: 27-40). No debe extrañar, en consecuencia, que la literatura de miedo pueda ser un objeto de estudio idóneo para verificar la utilidad de la poética cognitiva, puesto que, como hemos explicado en el apartado precedente, esta disciplina considera que las emociones son el caldo de cultivo elemental para la generación de motivos literarios. Los textos de terror resultarán tanto más atractivos para ser estudiados de un modo cognitivista cuanto más viscerales y universales sean las -aterradoras- emociones que muestren y desarrollen narrativamente.

Anna Starobinets (Moscú, 1978) es una escritora de literatura de terror brillante. Sus relatos exhiben un notable virtuosismo por lo que respecta al análisis de los miedos y obsesiones humanos. El texto que hemos escogido para este trabajo, *Las reglas*, es un ejemplo insuperable de ello. Es un relato, a nuestro juicio, de una calidad excepcional, a la altura de los grandes textos breves de maestros del terror psicológico como Edgar Allan Poe u Horacio Quiroga. A continuación, presentaremos una síntesis de la trama argumental del cuento con objeto de que puedan entenderse las observaciones que ofreceremos más adelante. También procuraremos destacar los elementos constructivos más importantes y simbólicos del cuento y los componentes de carácter psicológico más originales con los que Starobinets construye su propuesta narrativa.

Las reglas nos cuenta la historia de Sasha, un niño de unos diez años que padece un TOC (Trastorno Obsesivo Compulsivo)⁷. El TOC es una patología psicológica que fuerza a quien la padece a ejecutar de un modo muy estricto y ordenado una serie de rituales extraños y absurdos, como tocar el pomo de una puerta una determinada cantidad de veces antes de abrirla, abotonarse la camisa solo con los botones pares o -y esto es de lo más frecuente en este tipo de patología- observar conductas de higiene excesivas (lavarse mucho las manos, por ejemplo). Las personas con TOC replican todos los días estas pautas de comportamiento movidos por el extraño temor de que, si no las cumplen, sucederá algo malo. Sasha posee numerosos rituales de este tipo -las reglas a las que alude el título- que forman parte de un “Juego”. Todas esas reglas se las dicta al niño una voz interior, y él las obedece estrictamente porque, según le dice esa extraña voz, de no hacerlo sucederán cosas terribles, llegará “el Gran Error”.

⁷ Debemos precisar que Starobinets no habla de TOC en ningún momento; se limita a describir la conducta del niño, por lo que es el lector el que debe inferir que el niño padece esa enfermedad.

Sasha vive con su familia. Aparentemente, sus padres no tienen una buena relación, y el lector puede intuir que el padre de Sasha mantiene una relación secreta con otra mujer. En un determinado momento, las reglas de Sasha alcanzan una intensidad tan extrema que la madre decide tomar cartas en el asunto; habla con él, le obliga a contarle todos los detalles de sus manías, y le conmina a abandonar para siempre las reglas. Sasha obedece, y durante un breve período de tiempo consigue estar tranquilo y silenciar a la misteriosa voz que le atormenta. Sin embargo, un día, al volver del colegio, descubre que su padre ha muerto en un accidente de tráfico, junto a una mujer desconocida. A partir de ese instante, las reglas vuelven, pero con una intensidad mayor; Sasha, convencido de que es el culpable de la desgracia que ha caído sobre su familia por haber ignorado el Juego, se abandona a unas nuevas reglas mucho más estrictas y aterradoras, reglas que ya tanto él como su familia deben obedecer de manera correcta. El final del cuento, que reproducimos a continuación, permite entender la magnitud del nuevo Juego:

“Sasha fue a la cocina, abrió el cajón y cogió un cuchillo, el que estaba más a la izquierda. El del mango de madera. Después volvió a la sala y dijo:

- Mamá, no estás sentada correctamente.”

Las reglas es un cuento espeluznante, pero, ¿qué es exactamente lo que causa la sensación de angustia y desasosiego en el lector? Varios aspectos de la poética cognitiva pueden ayudar a determinarlo. De entrada, el planteamiento de Starobinets es muy interesante porque explota las consecuencias de tener una patología como el TOC⁸. En nuestra opinión, este es uno de los puntos fuertes del relato; muestra a un niño con una conducta enfermiza que puede conectar muy bien con el lector. Si aceptamos la idea de que las neuronas espejo se mantienen activas durante la lectura, no cabe duda de que puede entenderse perfectamente que el lector pueda sentirse identificado, hasta cierto punto al menos, con el protagonista. ¿Quién no tiene alguna manía? ¿Quién no ha hecho alguna vez algo irracional sabiendo que era irracional? El cuento muestra un caso

⁸ Por supuesto, existen obras literarias muy famosas cuyos protagonistas padecen enfermedades mentales o conductas manifiestamente patológicas. Storr (2022: 76-80) ha reflexionado sobre ello y ha descrito algunos casos. Por ejemplo, se puede interpretar que la protagonista de *Grandes esperanzas* de Dickens padece de neurosis, de igual modo que Ignatius J. Reilly, el protagonista de *La conjura de los necios* de John Kennedy Toole, muestra síntomas de un exceso de meticulosidad patológico en sus acciones. En cualquier caso, el uso que hace Starobinets del TOC en su cuento nos parece muy sugestivo y original.

clínico, un caso extremo, pero no hay duda de que ese sentimiento de terror e inseguridad que atenaza a Sasha puede ser fácilmente imaginado, y en parte sentido, por el lector. El cuento, en definitiva, explota la empatía biológica de nuestra especie y la aprovecha para generar desazón y nerviosismo.

La empatía a la que acabamos de hacer referencia se ve reforzada por otra de las ideas que explicamos antes: la tendencia a que los textos de lectura fácil y directa activen rutas neuronales que favorecen que el lector se adentre con gran profundidad en el relato (García-Valero, 2021). En la literatura de terror resulta muy útil un estilo poco barroco o recargado; interesa más, para la consecución de sus fines, un estilo que limite las posibilidades de que el lector se disperse o, peor aún, se distancie emocionalmente de los personajes. Por todo ello, el estilo claro y sencillo ofrece más posibilidades de éxito en una obra de terror. Starobinets respeta esta máxima a rajatabla; *Las reglas* es una obra diáfana y perfectamente fácil de seguir.

La escritora rusa emplea, además, otro de los recursos básicos de la poética cognitiva: la suspensión de la información. Como explica García-Valero (2021: 237), los lectores suelen implicarse emocionalmente con el texto que leen y suelen, incluso, interpretarlo durante el transcurso de la lectura desde su experiencia personal y su memoria. Esto hace que, con frecuencia, los seres humanos tendamos a adelantarnos a lo que estamos leyendo, a completarlo antes de que concluya o a “rellenar” los huecos de la narración con nuestras vivencias personales. El estilo de Starobinets, directo y lacónico, es perfecto para poner en marcha este tipo de dispositivos de la cognición. Piénsese, sin ir más lejos, en el final de *Las reglas*; la autora rusa concluye su cuento con una imagen terrible, pero incompleta; deja a la imaginación del lector la tarea de especular con lo que pasará después con Sasha, el cuchillo y su madre.

Este último recurso es especialmente importante desde un punto de vista cognitivo, y tiene implicaciones que van más allá del ámbito de la literatura. El médico y neurocientífico Vilayanur S. Ramachandran (2008: 49-63) ha propuesto una teoría muy interesante sobre el arte utilizando conceptos de la neurología y la psicología de la percepción. A juicio de este investigador, el arte visual (pintura, escultura, etc.) se basa en diez leyes de carácter universal que se relacionan con el funcionamiento del cerebro. Pensamos que una de esas leyes, la ley de aislamiento, ayuda a entender la eficacia comunicativa de un texto como el de Starobinets, tan parco en palabras y tan dado a ofrecer las dosis mínimas e imprescindibles de información.

Ramachandran sostiene que una obra de arte visual es tanto mejor cuanto menos saturada de información esté. El cerebro humano solo puede prestar atención a un número limitado de estímulos, puesto que “aunque el cerebro humano contiene cien mil millones de células nerviosas, nunca pueden solaparse dos patrones” (Ramachandran 2008: 58). Esto quiere decir que, si la obra de arte presenta un exceso de información, el cerebro se bloqueará y tendrá dificultades para interpretar su significado. Por ello, la ley de aislamiento predice que, si la información se encuentra dosificada, el cerebro podrá procesarla con mayor facilidad, lo que redundará en un disfrute mayor de la obra percibida.

De acuerdo con esta teoría, también podemos interpretar los textos literarios empleando la ley de aislamiento; con porciones de información más tenues, el cerebro puede explotar sus posibilidades con mayor intensidad, centrando su atención solo en los focos verdaderamente decisivos de información; así, en el texto nada es irrelevante. A nuestro juicio, *Las reglas* se configura como una suerte de esqueleto muy bien trabado que contiene las pautas mínimas de sentido con las que el lector debe trabajar. El resultado es, insistamos, un texto muy eficaz, que conecta fácilmente con el lector y le obliga a involucrarse mental y emocionalmente.

Con lo explicado hasta aquí, quedan claras las líneas maestras que configuran la estructura literaria de *Las reglas*. Nos encontramos ante un relato breve, redactado con un estilo ordenado y sin complejidades estilísticas, y construido con los datos imprescindibles para su comprensión. Además, el texto gira en torno a un leitmotiv tan atrayente como perturbador, el TOC, lo que termina de facilitar que el lector se identifique con los sucesos narrados y se involucre en ellos. En los apartados que siguen, vamos a profundizar en el análisis del relato describiendo algunos de los procedimientos lingüísticos que terminan de configurarlo y que explican por qué no se puede entender completamente una obra de estas características sin analizar los fenómenos de tipo cognitivo que están implicados en ella.

2.1. Espacios mentales

Tal y como hemos explicado, el terrible desenlace de *Las reglas* se articula en torno a una confusión: el padre y su amante mueren en un accidente de automóvil, un suceso intrínsecamente aleatorio, pero Sasha atribuirá a su descuido con las reglas esta tragedia. Nos encontramos, por

lo tanto, ante un formidable equívoco y ante una interpretación errónea de la realidad. Lo relevante es que esa interpretación equivocada de los hechos admite un análisis de tipo cognitivo que no solo la explica, sino que también la conecta con el modo en que, de manera general, funciona el pensamiento humano. En nuestra opinión, el cuento de Starobinets se puede diseccionar, por lo que respecta a la conducta de los personajes, empleando la teoría de los espacios mentales, tal y como mostramos a continuación.

La teoría de los espacios mentales es, sin ninguna duda, una de las teorías más importantes de todas las que se enmarcan en el ámbito de la lingüística cognitiva. Se trata de una propuesta que, como precisan Croft y Cruse (2008: 55-63), ha pasado por dos etapas. En la primera, la teoría se aplica al análisis del significado oracional, mientras que, en la segunda, evoluciona y se centra en los procesos cognitivos y metafóricos que intervienen en la generación de significado lingüístico. Por el momento, para entender la confusión mental de Sasha, nos centraremos en la versión inicial de la teoría.

El investigador que formuló inicialmente la teoría de los espacios mentales fue Gilles Fauconnier (1984, 1997). Este autor propuso el concepto de espacio mental para explicar el funcionamiento semántico de ciertos enunciados que no podían explicarse de manera satisfactoria desde la semántica lógica. En semántica lógica, se postula que las oraciones tienen necesariamente contenido de verdad o falsedad, de manera que cuando una oración no expresa exactamente algo real, se dice que en esa oración hay un mundo posible (Croft y Cruse 2008: 56); por ejemplo, en *Rosa cree que Eduardo ha cambiado de casa*, la oración sustantiva subordinada al verbo modal *creer* presenta una situación hipotética basada en las creencias de Rosa, creencias que pueden ser verdaderas o falsas (puede que Eduardo se haya mudado y puede que no lo haya hecho). Pues bien, esa oración subordinada presenta un mundo posible. El problema que plantea esta visión de la semántica oracional es que el concepto de mundo posible es confuso y no siempre permite entender determinadas situaciones sintácticas y discursivas.

En lugar de mundos posibles, Fauconnier habla de espacios mentales, entendidos como estructuras cognitivas que contienen información acerca del conocimiento de los hablantes y de sus creencias, deseos, hipótesis y contradicciones (Fauconnier 1984, 1997; Croft y Cruse 2008: 63). En consecuencia, los espacios mentales están formados por los conjuntos de ideas subjetivas que activa cada hablante al comunicarse y que restringen las posibilidades de interpretación de lo que enuncia. Lo

interesante de esta teoría es que permite explicar muy bien paradojas semánticas que desde la semántica lógica son irresolubles. Un ejemplo clásico que se suele usar para ilustrar cómo funcionan los espacios mentales lo encontramos en la oración *Edipo quiere casarse con su madre* (Croft y Cruse 2008: 59). Como se sabe, en el mito griego Edipo se casa con Yocasta, su madre, porque ignora que es su madre. De este modo, esta oración es verdadera y falsa al mismo tiempo; es falsa desde las creencias y conocimientos de Edipo, y verdadera desde las creencias y conocimientos de quienes conocen la identidad de Yocasta. De acuerdo con la teoría de Fauconnier se diría, entonces, que la oración no es ni verdadera ni falsa, sino que adquiere su valor exacto en función de cuál sea el espacio mental desde el que se interpreta, el de Edipo o el de otro personaje.

Fauconnier establece que, al emplear una oración, se presenta un espacio base, que se corresponde, a grandes rasgos, con la realidad, y un espacio mental proyectado desde el espacio base y estructurado a partir de ciertas semejanzas con él. Asimismo, en las oraciones actúan los llamados introductores, que son las expresiones lingüísticas que permiten acceder al espacio mental. Así entendido, el espacio mental se comporta como una especie de mundo paralelo que introduce diferencias conceptuales o estados alternativos con respecto al espacio base.

Fauconnier (1984: 32-54) propone que existen cuatro tipos de espacios mentales: el espacio tiempo, el espacio espacial, el espacio dominio y el espacio hipotético. En todos ellos se oponen dos situaciones en las que se produce un contraste definido por la variable que lo activa. Mostramos un ejemplo de cada uno de ellos a continuación:

- (1) a. En 1991, el señor calvo lucía una gran melena
- b. En la fábrica, el contable es un déspota
- c. En *Cien años de soledad*, el tiempo es circular
- d. Si a Juan le tocara la lotería, se compraría un yate

En todas estas oraciones puede percibirse, como adelantábamos, un contraste. En (1a) el contraste se manifiesta entre dos estados opuestos de un mismo sujeto, siendo la variable temporal la que lo pauta; así, hay un señor con melena en el espacio mental de carácter temporal formado por el introductor *en 1991*, y un señor calvo en el espacio base del hoy. De igual modo, el contable de (1b) también es, como el señor de (1a), una entidad dual: en el espacio mental espacial de *en la fábrica* es un déspota, mientras que en el espacio base del exterior de la fábrica no lo es o, por lo

menos, no tiene por qué serlo. Podríamos decir que hay dos contables en lugar de uno: uno es un déspota y el otro no, dependiendo del lugar en el que el individuo en cuestión se encuentre. (1c) ejemplifica el funcionamiento de un espacio dominio. En estos casos, se conceptualiza como espacio mental un mundo ficticio o, de modo general, cualquier ámbito abstracto (una teoría científica, una obra de arte, etc.), y se contraponen las leyes de ese espacio dominio con las leyes del espacio base. El tiempo, por tanto, solo es circular dentro de la lógica de la novela *Cien años de soledad*, pero sigue siendo perfectamente lineal en el mundo real.

Por último, los espacios hipotéticos juegan con las especulaciones epistémicas y con las contradicciones fácticas, por lo que, habitualmente, sus introductores suelen ser oraciones condicionales. De este modo, el sujeto *Juan* de (1d) basa sus esperanzas de tener un yate en el advenimiento de un hecho potencial: que le toque la lotería. Lo importante en términos semánticos es que esa posibilidad condicional se construye en la mente y se toma como un ámbito estructurado de referencia con respecto al cual el hablante puede establecer un contraste con la realidad; hay, por ello, un espacio base en el que la compra del yate es imposible que choqua con un espacio mental totalmente abstracto en el que dicha compra puede producirse o no.

En *Las reglas*, texto que de por sí ya constituye un espacio dominio con su propia lógica, encontramos una oposición de espacios mentales que explica, precisamente, tanto la confusión de Sasha como la razón por la que el lector se sobrecoge. Sasha interpreta el accidente de su padre como algo misterioso y predeterminado porque parte de su particular y distorsionada visión de la realidad. Solo desde sus patológicas creencias -creencias que forman su particular espacio mental- puede alcanzarse la conclusión de que algo como un accidente obedece a un proceso causal (el abandono del Juego) y no al azar. Debemos tener en cuenta, por otra parte, que Sasha no es ni puede ser, dada su edad, consciente de la aventura de su padre, algo que la madre, por ejemplo, sí percibe. Por consiguiente, encontramos en el relato de Starobinets el espacio base de la realidad, formado por la vida de una típica familia de clase media con sus problemas cotidianos, y un espacio mental, el del mundo interior de Sasha, que contrasta con el base y que lo interpreta de manera incorrecta. Es importante remarcar que los demás personajes de *Las reglas* no tienen acceso al espacio mental de Sasha, por lo que ignoran lo que pasa por su cabeza. Incluso parece intuirse que cuando Sasha le

cuenta a su madre los detalles de sus obsesiones, le oculta los matices más escabrosos, tal vez para no alarmarla en exceso.

Este juego de contrarios que acabamos de describir se completa con un tercer espacio mental: el espacio del narrador omnisciente. A nuestro juicio, la presencia del narrador permite fusionar la información de los espacios base y de Sasha. El narrador sí tiene toda la información, y se la muestra al lector para que, como una especie de testigo incómodo, conozca la historia y se sobrecoja con ella. El narrador conceptualiza el relato, y funciona como nexo entre el lector y los demás espacios mentales, lo que ayuda a que el lector pueda ver lo que sucede con gran espanto. Él sabe que todo responde a una confusión, sabe que Sasha está equivocado e intuye las terribles consecuencias que el reinicio del Juego tendrá para la familia, pero no puede hacer nada más que presenciarse todo con empático y frío horror. La siguiente figura representa visualmente el juego de espacios mentales:

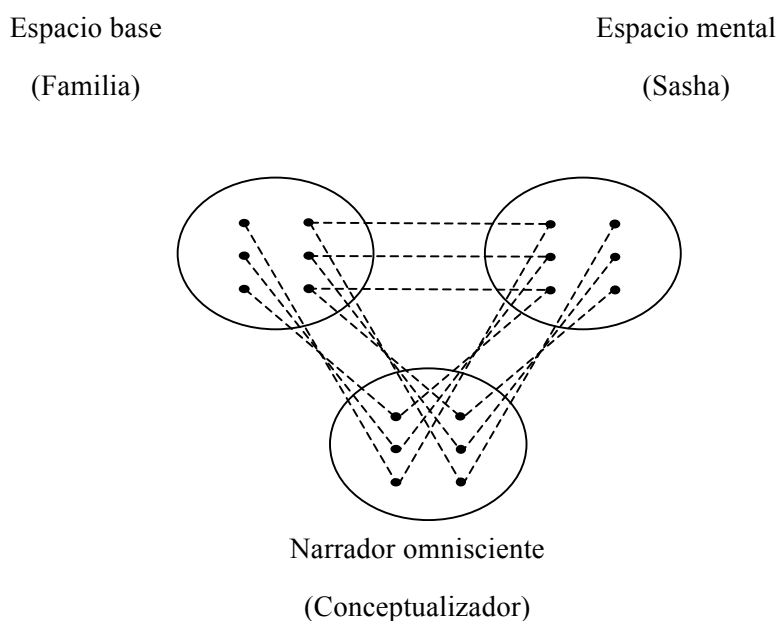


Figura 1. Espacios mentales en *Las reglas*

Los puntos de los círculos simbolizan los datos e informaciones de los espacios mentales. Como se ve, Sasha y su familia comparten solo

algunos (los unidos por líneas discontinuas), pero otros no. Por ejemplo, Sasha ignora la aventura de su padre, del mismo modo que este ignora que Sasha se levanta por las noches, cuando todos duermen, para abandonarse a obsesivas rutinas de orden en su habitación. Sin embargo, el narrador sí tienen acceso a toda la información, por lo que puede transmitírsela con calculado laconismo al lector.

2.2. El yo dividido y potencial

Como ya hemos explicado, en el cuento de Starobinets es una extraña voz la que le dicta a Sasha las reglas que debe obedecer. El recurso a voces fantasmales o misteriosas que les susurran cosas a los personajes es clásico y admite diferentes análisis. En nuestra opinión, ese recurso puede interpretarse de un modo cognitivo, lo que explica que sea un recurso tan frecuente y eficaz. El procedimiento es, en efecto, útil en el mundo de la literatura y el cine porque conecta, una vez más, con los procesos generales de la cognición humana, algo que favorece la necesaria implicación psicológica del receptor.

El personaje de Sasha se puede analizar empleando la metáfora de LA PERSONA DIVIDIDA (Lakoff 1996). Según Lakoff, el ser humano dispone de la posibilidad de conceptualizarse a sí mismo de manera múltiple, como si fuera una entidad plural. De hecho, Lakoff sostiene que el hablante percibe que su ser no es estable, por lo que se conceptualiza reflexivamente a partir de dos nociones básicas: el SUJETO y el UNO MISMO. El SUJETO aglutina la conciencia, la percepción, la racionalidad, en definitiva, la subjetividad del hablante. Por el contrario, en UNO MISMO hallamos el cuerpo en su sentido biológico, la parte mecánica y visceral del ser. Pues bien, para Lakoff, la relación que se establece entre el SUJETO y el UNO MISMO es de tipo espacial; de este modo, UNO MISMO es el lugar metafórico donde se encuentra el SUJETO. El hecho de que los seres humanos tiendan a percibirse como entes múltiples vinculados a un cuerpo que actúa como lugar en el que ubicarse explica, según Lakoff, ciertos fenómenos semánticos, como la propensión de los hablantes a hablar consigo mismos “desde fuera” o como si fueran “otro”; expresiones tan comunes en español como *me prometí unas vacaciones, aquel de la fiesta no era yo o siempre me digo que tengo que trabajar más* son buenos ejemplos de la metáfora de LA PERSONA DIVIDIDA.

Lakoff (1995; 1996: 118) considera que su teoría es compatible con las investigaciones neurológicas sobre el cerebro, puesto que muchas de esas

investigaciones sugieren que el sistema nervioso genera una sensación disociada y múltiple de la conciencia. Además, las investigaciones actuales sobre el cerebro parecen dar la razón al lingüista norteamericano. Ramachandran (2012) defiende que, a tenor de las evidencias experimentales, los seres humanos se conciben a sí mismos como si fueran otra persona, proceso en el que incluso intervienen las neuronas espejo. Consecuentemente, el yo es algo mucho más difuso y ajeno al sujeto conceptualizador de lo que podría pensarse⁹.

A la luz de lo que acabamos de exponer, podemos interpretar que la voz que escucha Sasha no tiene por qué ser una voz sobrenatural, sino que puede ser la voz que él usa sobre sí mismo sin ser consciente de ello. No hay un solo Sasha; hay varios, unos más corporales y otros más intangibles, y uno de ellos le dicta las instrucciones al otro. De este modo, Sasha, dominado por su enfermedad, se habla a sí mismo. Nos encontramos delante de otro recurso muy adecuado para conectar con el lector, pues la predisposición a hablar con uno mismo parece, por lo que indican las evidencias empíricas, universal; Sasha solo radicaliza y vuelve patológico un comportamiento que todo el mundo, en mayor o menor medida, asume. En efecto, como ha demostrado ampliamente el psicólogo Charles Fernyhough (2016), el habla interior y el diálogo mental con uno mismo constituyen procesos totalmente normales en la mente humana.

Por otra parte, hay un aspecto de la personalidad de Sasha y de sus obsesivas reglas en el que convergen tanto los espacios mentales como la noción de un yo múltiple: el terror del niño al “Gran Error”. Sasha ejecuta sus repetitivos rituales porque teme las consecuencias que se derivarían de desatender las reglas. Se da en su conducta un miedo basado en un espacio mental hipotético: si no hago determinada cosa, algo horrible sucederá. El siguiente fragmento muestra con claridad esta situación:

“Si los dejaba tal cual [se refiere a los objetos de su habitación], pasaría algo. Algo terrible y fatal, algo que haría que su vida fuera una pesadilla y quebraría el orden de las cosas. Si los colocaba bien, pero tarde, sucederían las contrariedades habituales. Si los colocaba bien y a tiempo, no pasaría nada. Las Reglas no contemplaban premios; solo castigos. Solo el miedo constante del Gran Error”.

⁹ Las investigaciones en neurociencia en torno a esta hipótesis son muy abundantes. Para un acercamiento a este asunto, puede consultarse, entre muchos otros, el libro de Mora (2008). Por otro lado, en el libro de Fauconnier y Turner (2002), y muy particularmente en el capítulo 12 (“Identity and character”), puede encontrarse un minucioso análisis de la naturaleza múltiple de la identidad realizado con la teoría de los espacios mentales.

Queda perfectamente claro que el temor irracional del niño parte de un supuesto hipotético, de algo que aún no ha sucedido. Sasha imagina lo que puede llegar a pasar y, atenazado por el miedo, se rinde al ritual salvador¹⁰. Los espacios mentales hipotéticos se multiplican y se proyectan hacia el futuro condicional, y Sasha se multiplica en ellos. El niño no solo está dividido en los términos de Lakoff; también está proyectado. Martínez (2018, 2019) ha desarrollado una interesante teoría de base cognitiva para explicar cómo se autorrepresenta el lector dentro de la obra literaria. En nuestra opinión, uno de los conceptos que utiliza esta investigadora se puede aplicar perfectamente no al lector que se identifica y proyecta sobre el texto que lee, sino al propio personaje: nos referimos al concepto de autoesquema posible. En palabras de Martínez, el autoesquema posible se funda en “las ideas del individuo sobre lo que podría llegar a ser, lo que le gustaría llegar a ser, y aquello en lo que le da miedo convertirse [...]” (Martínez 2019: 43). Según esta interpretación, es viable pensar que Sasha no solo imagina realidades potenciales horribles, sino que también imagina yoes contingentes dentro de ellas que no desea que se materialicen. Sasha se anticipa a lo que podría ocurrir y, desde el ahora, cancela gracias a las reglas cualquier posibilidad de que su fragmentado yo pueda alcanzar un estado aterrador.

2.3. Rituales: la combinación de lo espacial y lo causal

En los apartados precedentes hemos analizado *Las reglas* atendiendo a la noción de espacio mental. También hemos descrito el comportamiento de Sasha empleando la metáfora de LA PERSONA DIVIDIDA y el concepto de autoesquema posible para dar cuenta de las motivaciones que guían su comportamiento. Sin embargo, nos resta analizar cómo son los rituales obsesivos de Sasha, esos rituales que le impone su TOC y que lo

¹⁰ El Dr. Antonio Benítez-Burraco (comunicación personal) considera que es posible que ciertas enfermedades mentales, como la esquizofrenia, tengan su origen en la desbordante imaginación humana, una imaginación tan fuerte que puede alterar el funcionamiento de la mente. Para un análisis acerca de la relación entre la imaginación, las enfermedades mentales y el lenguaje, véase Benítez-Burraco y Progovac (2021). También debe tenerse en cuenta que la viveza de las escenas que se imaginan se ve reforzada por el funcionamiento mismo del cerebro, ya que, cuando alguien imagina una determinada situación, operan en su cerebro las mismas neuronas que operan cuando la situación se vive de verdad (Ramachandran 2008: 61). No resulta raro, por lo tanto, que imaginar situaciones aterradoras genere un malestar parecido al que se experimenta cuando, efectivamente, se pasa por una de esas situaciones.

conducen a un estado mental alterado. Como comprobaremos a continuación, también la naturaleza de las manías del niño puede ser descrita en términos cognitivos, lo que vuelve a demostrar que, detrás de la configuración literaria del cuento de Starobinets, late un sustrato de tipo cognitivo que explica las razones, probablemente inconscientes en la mayoría de casos, por las que la escritora rusa opta por unas fórmulas narrativas determinadas.

Lo primero que hay que tener en cuenta, como ya explicamos anteriormente, es que las reglas obsesivas del TOC de Sasha responden a una motivación primaria: el miedo a que suceda algo malo si no se respetan. En este sentido, podemos utilizar la teoría de los espacios mentales para analizar la configuración interna de esas reglas, pero esta vez a partir de la segunda versión de la teoría, concretamente la propuesta denominada teoría de la mezcla (*blending theory*, en inglés) (Fauconnier y Turner 2002; Croft y Cruse 2008). La teoría de la mezcla estipula que el pensamiento humano no solo se forja por vía metafórica, como proponen Lakoff y Johnson (1986), sino que también se genera por la fusión o mezcla de diversos dominios conceptuales. De acuerdo con Fauconnier y Turner (2002), los seres humanos creamos en nuestra cognición numerosos conceptos, pero dichos conceptos pueden, a su vez, fusionarse y dar lugar a conceptos nuevos cuyo significado va más allá de los componentes que los forman por separado. Si afirmamos que *este cirujano es un carnicero*, estaremos mezclando el concepto de un *carnicero* con el de un *cirujano*, pero, al hacerlo, obtendremos un tercer concepto nuevo, el de un *cirujano incompetente*. Así, la noción de la incompetencia constituye información emergente, por cuanto que no se halla ni en el dominio del carnicero, ni en el del cirujano: solo aparece al mezclarlos (Croft y Cruse 2008: 55-63; Ibarretxe-Antuñano y Valenzuela Manzanares 2021: 195-198).

Utilizando esta teoría, Fauconnier y Turner (2002: 85-86) han analizado el concepto de ritual. En opinión de estos investigadores, los rituales sociales, como los que se pueden ver en las bodas, los bautizos o en cualquier otro ámbito de la cultura, no son más que la mezcla de dos cosas: la causa y el efecto. Los seres humanos generan rituales porque quieren conseguir cosas, y también porque desean que ciertas cosas sucedan (o no) en el futuro. Pongamos un ejemplo sencillo. Cuando, en la cultura occidental, se comen las doce uvas durante la nochevieja, se está poniendo en práctica un ritual que pretende asegurar la buena suerte para el nuevo año. El ritual (causa) se subordina al fin perseguido (efecto), y el hecho de comer las uvas fusiona ambas cosas y dota del necesario

simbolismo a la acción. En consecuencia, las sociedades humanas respetan innumerables ritos culturales porque, al menos en origen, respondían a una finalidad práctica. De este mismo modo, podemos interpretar que los rituales obsesivos de Sasha no son más que la versión extrema de los rituales normales de la cognición; Sasha repite sus rutinas (causa) para obtener un efecto: el de mantener inactivo el Gran Error.

Por otro lado, si se observan con atención los rituales de Sasha, se constata de inmediato que responden, de forma casi exclusiva, a una lógica estructural basada en el espacio. Esta circunstancia tampoco es azarosa, pues conecta con otro de los recursos básicos de la cognición: la metaforización del espacio y de las relaciones que el cuerpo mantiene con el espacio. Como ya explicamos al inicio de este artículo, para la lingüística cognitiva es clave la idea de corporeización; el cerebro, incapaz de conceptualizar con facilidad los conceptos abstractos, recurre a lo corporal para obtener información que, debidamente metaforizada, permita expresar pensamientos complejos. En este sentido, Lakoff y Johnson (1986: 50-58) propusieron que muchas de las metáforas con las que los hablantes dan forma a su mensaje parten de todo tipo de relaciones espaciales. Estas metáforas, llamadas metáforas orientacionales, aprovechan nociones como el movimiento o las dicotomías delante/detrás, dentro/fuera o centro/periferia para generar contenido semántico. Aparte de las metáforas FELIZ ES ARRIBA y TRISTE ES ABAJO que comentamos antes, son ejemplos de este tipo de metáforas fórmulas como LA VIRTUD ES ARRIBA y EL VICIO ES ABAJO o FELIZ ES ANCHO y TRISTE ES ESTRECHO.

Una lectura atenta de *Las reglas* revela que las manías de Sasha se basan, fundamentalmente, en nociones espaciales, acompañadas con frecuencia de repeticiones numéricas. Todo el relato está lleno de expresiones léxicas que confirman este hecho. El niño debe andar por determinados sitios, evitando pisar otros; debe tocar ciertas cosas y evitar otras, y debe, en suma, respetar los límites espaciales que estipulan las reglas y procurar que todo esté donde debe. Por ejemplo, el narrador califica unas baldosas que Sasha debe pisar de un determinado modo como “garras geométricas tenaces”, y la oscuridad del metro es una “oscuridad angosta”. En la cabeza de Sasha, todo tiene una ubicación obligatoria, y el espacio se encuentra, según las reglas, lleno de lugares peligrosos o prohibidos.

Sasha emplea las metáforas orientacionales para interpretar cualitativamente el espacio; de este modo, hay posiciones correctas de las cosas y posiciones incorrectas. La inercia mental de Sasha deriva de esta

asunción: debo mantener en orden las cosas porque, un orden incorrecto, implica el desastre. Al comportarse de este modo, el niño está poniendo en funcionamiento un razonamiento bien conocido en semántica: la idea de que lo que está en su sitio es bueno, mientras que lo que no está en su sitio es malo, irracional o peligroso. Existen muchos fenómenos semánticos que confirman esta tendencia. Por ejemplo, el verbo francés *rêver*, que actualmente significa 'soñar' (un proceso irracional e inconsciente) parece proceder del antiguo *dêver*, que significaba 'volverse loco', y ambos, *rêver* y *dêver*, tienen como étimo común el verbo latino *vagare*, 'vagabundear' (Gougenheim 2015: 75). Como se ve, las ideas de locura y sueño proceden de un verbo que originalmente significaba andar de manera errática, es decir, sin un plan; comprobamos, entonces, la íntima conexión entre lo irracional y una ubicación caótica o impredecible. Algo parecido observamos en el verbo español *delirar*. Este verbo, asociado al habla irracional propia de los estados febriles o alucinados, procede del latín *delirare*, que significaba en primer término 'apartarse del surco' (Corominas 2006: 204). Nuevamente, confirmamos que alguien delira porque ha salido de su surco, esto es, de su lugar¹¹.

Por todo lo que hemos explicado, podemos afirmar que Sasha, guiado por una intuición profunda, pauta sus rituales de comportamiento buscando un orden adecuado, el orden que evite la llegada del horror. Es más, la propia conciencia del niño, de ese niño dividido en múltiples yoes, se puede interpretar de la misma forma. Como indica Martínez de Mingo (2004: 10), hay quienes entienden la locura como un "verse ajeno a sí mismo", y Sasha busca, precisamente, seguir siendo él mismo, evitando que llegue un espacio mental futuro en el que pueda ver un yo ajeno completamente dominado por el mal.

3. Conclusiones

Tal y como hemos expuesto en el presente trabajo, la lingüística cognitiva defiende la tesis de que el lenguaje forma parte de la cognición general del ser humano. Si tenemos en cuenta que la literatura no deja de ser una forma más de lenguaje, podemos aceptar como hipótesis que la literatura también es un producto del cerebro y de los sistemas cognitivos. La poética cognitiva se convierte, de este modo, en una valiosa herramienta

¹¹ Pueden encontrarse otros ejemplos semejantes analizados desde la teoría de la metáfora cognitiva en Lakoff y Johnson (1986).

de trabajo que permite entender muy bien cómo funciona internamente una obra literaria.

En este artículo hemos puesto a prueba este planteamiento llevando a cabo el análisis de un cuento de miedo, y hemos podido confirmar que, bajo el prisma teórico del cognitivismo, el texto de Starobinets muestra con mayor claridad sus estrategias constructivas. Así, el texto conecta muy bien con la empatía -en sentido biológico- del lector, al presentarle un tema con el que puede identificarse. Por otro lado, el texto dosifica la información para no saturar el cerebro del receptor y para estimularle a participar activamente en el desarrollo de la acción. El narrador omnisciente vehicula la relación entre los personajes y el lector y permite que este último tenga acceso a toda la información sobre los sucesos narrados, lo que favorece que el texto resulte aterrador.

Por último, el lector puede identificarse también con las manías de Sasha y con su conducta desdoblada, puesto que, en última instancia, lo que Sasha muestra no es más que la versión radical de unos procesos (comprensión metafórica del espacio y habla con uno mismo) que son normales en todas las personas, lectores incluidos. El lector sabe que Sasha es una versión exagerada de él, pero una versión con la que comparte o puede compartir, al fin y al cabo, ciertos rasgos de personalidad. En definitiva, la aplicación de la lingüística cognitiva al análisis de textos literarios representa una fantástica oportunidad para empezar a mirar la literatura con unos ojos más inquisitivos y más involucrados con el objeto de estudio.

4. Bibliografía

- BENÍTEZ-BURRACO, Antonio, y Ljiljana PROGOVAC (2021): «Language evolution: examining the link between cross-modality and aggression through the lens of disorders», *Philosophical Transactions R. Soc. B*, 376, (10 de noviembre de 2020), pp. 1-16. <<https://doi.org/10.1098/rstb.2020.0188>><https://doi.org/10.1098/rstb.2020.0188>
- COROMINAS, Joan (2006): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* [1961], Gredos, Madrid. <<https://doi.org/10.3828/bhs.40.1.47>>
- CROFT, William, y D. Alan CRUSE (2008): *Lingüística cognitiva* [2004] (trad. Antonio Benítez Burraco), Akal, Madrid.
- CUENCA, María Josep, y Joseph HILFERTY (1999): *Introducción a la lingüística cognitiva*, Ariel, Barcelona.
- FAUCONNIER, Gilles (1984): *Espaces mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*, Minuit, París.

- FAUCONNIER, Gilles (1997): *Mappings in Thought and Language*, Cambridge University Press, Cambridge. <<https://doi.org/10.1017/cbo9781139174220>>
- FAUCONNIER, Gilles, y Mark TURNER (2002): *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, Basic Books, New York.
- FERNÁNDEZ JAÉN, Jorge (2014): *Principios fundamentales de semántica histórica*, Arco / Libros, Madrid.
- FERNÁNDEZ JAÉN, Jorge (2019): *El abecé de la lingüística cognitiva*, Arco / Libros, Madrid.
- FERNYHOUGH, Charles (2016): *The voices within: the history of how we talk to ourselves*, Profile Books, London.
- GARCÍA-VALERO, Benito (2021): «Teoría cognitiva y aplicación comparatista», en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la literatura (Fundamentos)*, Instituto Juan Andrés de Comparatística y Globalización, Madrid, pp. 223-255.
- GOUGENHEIM, Georges (2015): *Des mots et des hommes. Une histoire vivante: du latin à l'époque moderne*, Omnibus, París.
- IBARRETXE-ANTUÑANO, Iraide, y Javier VALENZUELA MANZANARES (2012): «Lingüística cognitiva: origen, principios y tendencias», en Iraide Ibarretxe-Antuñano y Javier Valenzuela Manzanares (dirs.), *Lingüística Cognitiva*, Anthropos, Barcelona, pp. 13-38.
- IBARRETXE-ANTUÑANO, Iraide, y Javier VALENZUELA MANZANARES (2021): *Lenguaje y cognición*, Síntesis, Madrid.
- JOHNSON, Mark (1987): *The Body in the Mind: the Bodily Basis of Meaning, Reason, and Imagination*, University of Chicago Press, Chicago. <<https://doi.org/10.7208/chicago/9780226177847.001.0001>>
- LAKOFF, George (1995): «The neurocognitive self: Conceptual system research in the twenty-first century and the rethinking of what a person is», en Robert L. Solso y Dominic W. Massaro (eds.), *The Science of the Mind: 2001 and Beyond*, Oxford University Press, New York / Oxford, pp. 221-243.
- LAKOFF, George (1996): «Sorry, I'm Not Myself Today: The Metaphor System for Conceptualizing the Self», en Gilles Fauconnier y Eve Sweetser (eds.), *Spaces, Worlds, and Grammar*, Chicago University Press, Chicago, pp. 91-123.
- LAKOFF, George, y Mark JOHNSON (1986): *Metáforas de la vida cotidiana* [1980] (trad. Carmen González Marín), Cátedra, Madrid.
- MARTÍNEZ, M. Ángeles (2018): *Storyworld Possible Selves*, De Gruyter, Berlin / New York. <<https://doi.org/10.1515/9783110571028>>
- MARTÍNEZ, M. Ángeles (2019): «Lenguaje e inmersión narrativa», en Juana I. Marín Arrese (coord.), *Discurso, significado y comunicación*, Guillermo Escolar Editor, Madrid, pp. 39-44.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2004): *Miedo y Literatura*, Edaf, Madrid.
- MORA, Francisco (2008): *El Yo clonado y otros ensayos de Neurociencia*, Alianza Editorial, Madrid.

- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2020): *Una historia de la mentira*, Alianza editorial, Madrid.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S. (2008): *Los laberintos del cerebro*, La Liebre de Marzo, Barcelona.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S. (2012): «La neurología de la autoconciencia», en John Brockman (ed.), *Mente* [2011] (trad. Francesc Pedrosa), Crítica, Barcelona, pp. 157-163.
- STAROBINETS, Anna (2012): *Una edad difícil* (trad. Raquel Marqués García), Editorial Nevsky Prospects, Madrid.
- STORR, Will (2022): *La ciencia de contar historias. Por qué las historias nos hacen humanos y cómo contarlas mejor* [2020] (trad. Olga Abasolo), Capitán Swing Libros, Madrid.
- TURNER, Mark (1996): *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, Oxford University Press, Oxford.
<<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195126679.001.0001>>
- VARA, Eduardo (2022): *Érase una vez en tu cerebro. Cómo y por qué disfrutas tanto con algunas historias*, Ariel, Barcelona.