

# SEMIÓTICA COGNITIVA Y LITERATURA: *FICCIONALIDAD Y LITERARIEDAD* A LA LUZ DE LA POÉTICA COGNITIVA<sup>1</sup>

## COGNITIVE SEMIOTICS AND LITERATURE: *FICTIONALITY AND LITERARINESS* ACCORDING TO COGNITIVE POETICS

**Luis MARTÍNEZ-FALERO**

Universidad Complutense de Madrid

luismart@ucm.es

**Resumen:** Desde hace al menos tres décadas la lingüística aplicada anglo-norteamericana ha venido desarrollando la teoría cognitiva como método de estudio de los textos literarios hasta constituir lo que se ha denominado el *giro cognitivo*. Ello ha supuesto la configuración de un método transdisciplinar donde el texto literario se estudia desde presupuestos neuropsicológicos, antropológicos, lingüísticos, emocionales, etc., en su dimensión creativa, textual y receptiva, constituyendo una nueva vertiente crítica que renueva los estudios sobre el estilo literario y sus efectos. En este artículo me propongo definir y ejemplificar de manera adecuada y breve los conceptos de *ficcionalidad* y de *literariedad*, en torno al concepto de *literatura* como modalidad discursiva particular que posee unas características específicas. Ello conlleva la confluencia metodológica de unas bases neuropsicológicas con la construcción lingüística del texto. Para ello contaremos tanto con estudios psicobiológicos como con los instrumentos adecuados aportados por la lingüística.

**Palabras clave:** Semiótica cognitiva. Poética cognitiva. Teoría de la literatura. Ficcionalidad. Literariedad.

**Abstract:** For at least three decades, Anglo-American applied linguistics has been developing cognitive theory as a method for the study of literary texts to the point of constituting what has been called the *cognitive turn*. This has meant the configuration of a transdisciplinary method in which the literary text is studied from neuropsychological, anthropological, linguistic, emotional, etc. assumptions, in its creative, textual and receptive dimensions. This constitutes a new critical approach that renews studies on literary style and its effects. In this article I intend to define and exemplify in an adequate and brief way the concepts of *fictionality* and *literariness*, in relation to the concept of *literature* as a particular discursive modality with specific characteristics. This entails the methodological confluence of neuropsychological bases with the linguistic construction

---

<sup>1</sup> Este artículo se inscribe en el Proyecto de investigación “Narratología, Lingüística y Cognición: Estudios Interdisciplinarios sobre Autoesquemas Posibles de Ficción, Intersubjetividad Narrativa, e Inmersión (NARRALINCOG)” (PID2020-114255RB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

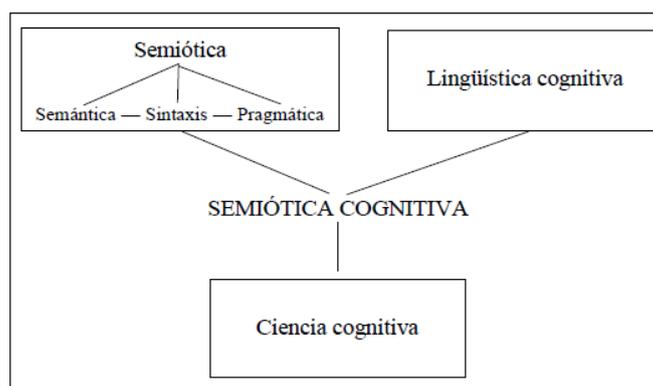
of the text. To this end, we will rely on both psychobiological studies and the appropriate instruments provided by linguistics.

**Keywords:** Cognitive semiotics. Cognitive poetics. Theory of literature. Fictionality. Literariness.

## 1. INTRODUCCIÓN: LA SEMIÓTICA COGNITIVA

No cabe duda de que uno de los grandes avances metodológicos que se han producido desde finales del siglo XX y lo largo de este siglo XXI ha sido el aportado por las neurociencias aplicadas a distintos campos de estudio (filosofía, antropología, lingüística...), que en muchas ocasiones han permitido la creación de métodos transdisciplinarios para el estudio de la actividad humana.

Si la semiótica estructural había sido considerada el método más adecuado para el estudio del texto literario (Bobes Naves, 1993), considerando el análisis de acuerdo con la tríada establecida por Charles Morris (semántica-sintaxis-pragmática), la semiótica cognitiva ha terminado por convertirse (en el contexto del llamado *giro cognitivo*) en un ámbito de trabajo de diferentes ciencias, entre las que la lingüística ocupa un lugar muy destacado y —por ende— la teoría y la crítica de la literatura, que, desde los comienzos del siglo XX, se ha nutrido de los métodos y de los instrumentos lingüísticos para el análisis textual. Por ello, esta tríada establecida por Morris se correlaciona con la lingüística cognitiva y con las aportaciones de la ciencia cognitiva, en su conexión y mutua dependencia, como señala Jordan Zlatev (2015: 1044). De este modo podemos establecer:



Sobre esta base, Claudio Paolucci, quien partió del estructuralismo (2010) en su formulación teórica de la semiótica, ha establecido tres axiomas esenciales sobre los que se sostiene esta semiótica cognitiva:

1. La semiótica cognitiva entiende la cognición como una actividad “enactiva” que implica la interacción continua con el mundo exterior [...];

2. si la cognición sirve para actuar en el mundo de forma eficaz, para hacerlo a veces es necesario representarlo. Para actuar con eficacia necesitamos conocer el contexto en el que actuamos, esperar algo y prestar atención a todo lo que no sea lo esperado. Todas estas son dimensiones representativas. Sin embargo, también se trata de habilidades de alto nivel que no son constitutivas de la cognición propiamente dicha y, por tanto, no pueden utilizarse para definirla [...];

3. muy a menudo, más que representar el mundo, la cognición tiene que hacer surgir el mundo a través del significado, y el significado no son representaciones del mundo, sino hábitos y actividades de creación de sentido (Paolucci, 2021: 6).

Esta actividad enactiva determina nuestra relación con el mundo exterior, al suponer nuestro modo de representación, tanto de la realidad que actúa de contexto como de nuestra actividad mental, en tanto que proyección de esas imágenes, que se manifiestan como una creación de sentido. En lo referente al significado, como señala Jean-Marie Klinkenberg (2001: 7-8), este procede de una interacción entre estímulos y modelos, proyectando (a través de la cognición) modelos hacia el mundo, que —sin embargo— se ven modificados por nuestras experiencias. Si aceptamos la propuesta de Klinkenberg, ello nos llevaría, entonces, a proyectar posibilidades de mundo que pueden ser reconocidas por la experiencia, aceptando la corporeidad (*embodiment*) de los signos que conllevan no solo una vertiente abstracta como representación (sustitución) del mundo, sino que suponen una dimensión neurofisiológica que se produce simultáneamente en este proceso. Por tanto, cabe establecer no solo una proyección de mundos simbolizados, sino que en este proceso interviene nuestra experiencia y nuestra memoria, nuestros sentimientos y todo aquello que nos constituye como seres humanos, en un contexto dado.

Por su parte, y al hilo de los mundos simbolizados, Per Aage Brandt (2020: 31) ha definido los *qualia* (punto de partida en la percepción y la experiencia, con la memoria como instancia fundamental) como origen de la integración para la construcción de un sentido (1. *qualia*; 2. cosas, objetos, actos, acontecimientos; 3. situaciones, personas, causas; y 4. afectos, emociones, estados de ánimo, pasiones), que, a través de la mente, marcan la exteriorización (sínica, en amplio sentido) de estas percepciones y experiencias; si este proceso es *intracorporal* (mental, en la relación inherente entre cuerpo y mente), el resultado resulta extracorporal, al manifestarse afectivamente esos *qualia*. En un paso posterior, Per Aage Brandt nos indica que el proceso puede dar lugar a formas simbólicas, de tal modo que los signos en la estructura mental conducen (tras los pasos indicados anteriormente) a signos simbólicos, fruto de asociaciones mentales:

Nuestras asociaciones mentales cambian entonces nuestro trabajo mental, que pasa de sus cascadas ascendentes de integración a un descenso por los mismos niveles hacia planes de acción posibles. Los detalles de estos planes pueden desencadenar todo tipo de producciones imaginarias (Brandt, 2020: 32).

Esas formas simbólicas (partiendo de nuestro lenguaje) crean una serie de actos donde formulamos el mundo o realizamos determinadas acciones o expresamos contenidos (reales o imaginarios) desde esos *qualia* que generan el proceso de simbolización. Precisamente es en este proceso de simbolización y su dimensión imaginaria donde cabe considerar la creación literaria, tanto en su proceso productivo (escritura) del texto, como en el proceso de lectura (recreación) de ese texto. Ciertamente, la semiótica cognitiva debe ocuparse de la literatura y su naturaleza, en tanto que construcción mediante el lenguaje.

Si partimos de la *ficcionalidad* como una característica esencial de la literatura, tal como señalan Vitor Manuel de Aguiar e Silva (“La función poética del lenguaje se caracteriza primaria y esencialmente por el hecho de que el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, por el hecho de que la palabra literaria, a través de un proceso intencional, crea un universo de ficción” [1986: 16]) o Shlomith Rimmon-Kenan (“Por ‘ficción narrativa’ entiendo la narración de una sucesión de acontecimientos ficticios” [1982: 2]), la primera cuestión que cabe plantearse es el estatuto de la ficcionalidad desde los estudios cognitivos.

## 2. BASES COGNITIVAS DE LA FICCIONALIDAD

Si, en su *Poética de la ficción*, José María Pozuelo Yvancos (1993: 19) considera que “la ficción crea modelos de realidad”, la cuestión que se nos plantea desde la semiótica cognitiva (más en concreto, desde la poética cognitiva, integrada en ella) es de qué modo y bajo qué condicionantes se crean esos modelos de realidad; es decir, cuál sería el punto de partida para escribir ficciones.

Debemos empezar indicando que no toda enunciación procedente de la imaginación o sin conexión con la realidad ha de ser comprendida como una ficción asumible en el terreno de la literatura: piénsese en los discursos políticos o en las excusas de cualquier adolescente al llegar muy tarde a casa. Para que un relato imaginario adquiera el rango de *ficción* y, sobre todo, de *ficción literaria* (elemento consustancial al concepto mismo de *literatura*, como ya hemos visto) debe cumplir una serie de requisitos, tanto desde el punto de vista cognitivo como desde la perspectiva de una *literariedad* entendida como el resultado de la construcción de un tipo (superestructura) de texto determinado.

Dos han sido las corrientes surgidas en la poética cognitiva respecto de la relación entre *ficción* y *realidad*, cuyos límites Pozuelo Yvancos había difuminado con sólidos argumentos en su trabajo de 1993. Podemos trazar estas líneas con la polémica surgida entre Karin Kukkonen y Henrik Skov, materializada en un debate entre ambos recogido en la revista *Poetics Today* en 2018. Por una parte, Henrik Skov considera la especificidad de la ficción como condición *sine qua non* para comprender la mente humana en su conjunto, considerando la imaginación como algo distinto de la actividad mental cotidiana; por otra, Karin Kukkonen afirma que la narrativa cotidiana y la ficcional no poseen grandes diferencias, pues el carácter simbólico de toda enunciación nos conduciría

a una eliminación de cualquier divergencia (Kukkonen & Skov, 2018). No obstante, creo que es necesario señalar las diferencias entre una narración procedente de la imaginación y una narración que contiene unos referentes claros procedentes de la experiencia cotidiana. Empezaré indicando las cuestiones correspondientes a las narraciones imaginarias.

Tomamos como referencia algunos de los trabajos más importantes sobre este asunto. Así, Monika Fludernik asegura que lo esencial de un texto narrativo ficcional no es la trama, sino la presencia de un protagonista antropomórfico, lo que supone “la evocación cuasi mimética de la experiencia de la vida real” (Fludernik, 1996: 13). Por su parte, tanto Uri Margolin (2003: 287) como Alan Palmer (2004: 5) consideran que lo que se nos muestra en los textos es un “funcionamiento mental” ficticio que responde a los caracteres del pensamiento humano, incluyendo los sentimientos, lo que recoge unos estilos mentales que permiten una aproximación al *otro*, provocando (apuntamos nosotros) diferentes niveles de identificación y justificando en buena medida (desde un punto de vista cognitivo) la tipología de los modelos de identificación expuestos por Hans-Robert Jauss en su *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1977). Estos caracteres humanos reflejados en el personaje de ficción plantean la posibilidad de una universalidad de la experiencia narrada en el texto ficcional, quedando los aspectos culturales específicos como lo *accidental* de la experiencia expuesta, mientras que, según Lisa Zunshine (2006: 7), el reflejo de unos estados mentales determinados que conducen a acciones sería lo esencial en el texto y base del interés en afrontar la lectura de textos literarios.

Por tanto, el que un lector pueda identificarse con un texto de ficción (conociendo la naturaleza ficcional del texto) supone que este presenta un personaje (o unos personajes) cuya actividad mental desemboca en unas acciones con las que puede identificarse en cierta medida o, al menos, identificarlas como *humanas*, de tal modo que se produciría una identificación entre los personajes imaginados por el autor y recreados en su imaginación por el lector. Como indica Michael Burke, “la comprensión depende de la activación y disponibilidad de conocimientos previos basados en la experiencia que se encuentran en la mente” (2011: 6), por lo que tomamos como referencia para interpretar y dar forma a la ficción en nuestra imaginación nuestro conocimiento previo del mundo, nuestras experiencias (posibles o reales), ya que “damos sentido a las situaciones nuevas —y a los textos en particular— relacionando la información actual con las representaciones mentales preexistentes de entidades, situaciones y acontecimientos similares” (Semino, 2014: 123).

Para el estudio de este proceso de identificación entre el lector y el personaje, creando una imagen mental, Michael Burke considera como punto de partida la “teoría de los esquemas”. Tomando como punto de partida la teoría del psicólogo Frederic C. Bartlett, Burke considera que existen unas unidades esquemáticas básicas que determinan un conocimiento previo, por lo que, durante el acto de la lectura, estas unidades esquemáticas guían por un terreno conocido la interpretación y recreación de los contenidos de los

textos literarios (2011: 6), lo que le lleva a integrar posteriormente la teoría del neurocientífico Lawrence W. Barsalou, con los conceptos de “marco común” (“sistema integrado de símbolos perceptivos que se utiliza para construir simulaciones específicas de una categoría”) y de “simulador”, donde se organizan los símbolos relacionados, de tal manera que se construyan mentalmente simulaciones de objetos o hechos sin que haya sido necesaria su presencia previa (Burke, 2011: 63-64).

Por otra parte, desde un punto de vista cognitivo, una enunciación ficcional puede ser considerada como literatura si vulnera algunos principios de realidad, manteniendo unos referentes reconocibles por el lector, como señalan Wolfgang Iser (1993: 1) o Peter Stockwell (2002: 92). Precisamente Iser (1993: 9-10) señala tres niveles relacionales que determinan el texto de ficción: en primer lugar, un proceso relacional que ordena las convenciones extratextuales seleccionadas, los valores, las alusiones, las citas y cuestiones similares dentro del texto; un segundo nivel de relación puede considerarse en la organización semántica específica del texto (campos asociativos, recurrencias léxicas y, en nuestra opinión, un mayor grado de acumulación isotópica), que provocan la relevancia de todos los actantes manifestados en el texto, a su vez correlacionados con elementos extratextuales que permiten crear una referencia ficcional, pero constituida la realidad manifestada en el texto como una realidad posible; el tercer nivel de relación se plantea en el léxico, en tanto que el contexto permite nuevas asociaciones mediante la combinación, de tal modo que las palabras pueden perder su literalidad, produciéndose un proceso de resignificación y de resimbolización.

Estos procesos relacionales planteados respecto de la ficción literaria, que acabo de esbozar con algunas ampliaciones hacia la construcción lingüística del texto literario, parecen conducirnos a dos cuestiones: en primer lugar, la tipificación de los mundos de ficción, en cuanto a la relación entre los referentes ficcionales creados y los referentes de la realidad, tal como plantea Tomás Albaladejo en su *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* (1998), estableciendo tres tipos de mundos posibles en los textos ficcionales, de acuerdo con el carácter verosímil o inverosímil de la ficción, por lo que se integra de manera implícita la relación entre la retórica (desde su origen clásico a nuestros días), la poética clásica (Aristóteles) y la literatura: la enunciación literaria no responde a la verdad de los contenidos enunciados (como en los actos de habla cotidianos), sino a la verosimilitud del mundo ficcional creado, coherente en su contexto particular. La teoría expuesta por Tomás Albaladejo fue ampliada por Javier Rodríguez Pequeño (2008: 127), al introducir la literatura fantástica como una cuarta posibilidad de mundo, de tal modo que estos mundos de ficción se articularían de la siguiente manera: un macromodelo de mundo realista, formado por el mundo de Tipo I (no ficcional, mimético y verosímil); la transgresión de estos principios del mundo de Tipo I, con los mundos de Tipo II (la ficción realista: ficcional, mimética y verosímil) y de Tipo III (la

ficción fantástica verosímil, ficcional y no mimética<sup>2</sup>); y el mundo posible de Tipo IV (un macromodelo de mundo fantástico, ficcional, no mimético e inverosímil).

La segunda cuestión derivada de los procesos relacionales de Iser (y que enlaza de alguna manera con los planteamientos de la Escuela de Constanza y su *estética de la recepción*) nos conduce hacia la cuestión esbozada de manera general por Mejía Polvín cuando afirma que “una comprensión enactiva de la lectura literaria [se] concibe también como una interacción orientada a la habilidad entre la mente corporeizada de un lector y el objeto literario” (2017: 140). Esta interacción se basa en modelos mentales de situaciones y estados de las cosas que son lingüística y multimodalmente impulsados por el discurso ficcional, al participar de varios códigos que interactúan en la imaginación y la memoria (en la interrelación de ambas) del lector. Como indica María Ángeles Martínez:

Como todos los modelos mentales, los mundos argumentales son utilizados activamente por los lectores e intérpretes narrativos para reubicarse deícticamente con el fin de comprender una narración, extraer inferencias conducentes a la construcción de significados y seguir la pista de personajes y acontecimientos. Los desplazamientos deícticos son movimientos metalépticos, es decir, movimientos a través de diferentes niveles de existencia, ya que implican el cruce por parte del lector de las fronteras ontológicas que separan el mundo real del ficticio (Martínez, 2018: 29).

Ese desplazamiento deíctico al que alude María Ángeles Martínez consiste en el desdoblamiento entre el *yo* del lector asentado en la realidad (con sus experiencias existenciales de diversa índole) y el *yo* del lector sumergido en la lectura y que recrea las experiencias de los personajes, produciéndose, gracias a las neuronas espejo, un mayor o menor grado de empatía, que coincidiría, con los matices respectivos, con los tipos de identificación formulados por Jauss: asociativa, admirativa, simpatética, catártica e irónica (Jauss, 1992: 259-291). Además, podemos indicar, siguiendo a Anders Pettersson (2014: 89), que la ficción literaria se caracteriza también por su presentacionalidad al conducirnos a un pensamiento analógico, puesto que somos conscientes de la inexistencia real de los personajes, pero nos suscitan sentimientos y reflexiones que se pueden proyectar al mundo real y a nuestra propia razón de ser. Este grado de identificación y de deleite estético, así como esa presentacionalidad, posee una actividad neuronal determinada, produciéndose la activación de una serie de áreas cerebrales relacionadas con la lectura, con un predominio de la actividad del hemisferio izquierdo del cerebro: cabe recordar las redes neuronales establecidas entre el área de la visión, las áreas implicadas en la memoria (en el hipocampo) o las áreas implicadas en el lenguaje (las áreas de Broca y de Wernicke; en el lóbulo frontal y en el lóbulo temporal, respectivamente), por ejemplo; mientras que en el proceso de valoración e interpretación se activarían las neuronas espejo o la amígdala cerebral, actuando conjuntamente ambos

---

<sup>2</sup> Pensemos, por ejemplo, en un relato donde se nos habla de unos personajes tras una guerra nuclear a nivel mundial.

hemisferios cerebrales, mientras que las áreas relacionadas con el lenguaje disminuyen su actividad (Jacobs & Willems, 2018).

Para que se realice este proceso de recreación de manera satisfactoria, es necesario disponer una serie de recursos lingüísticos en el texto literario, que puedan suscitar en el lector la reacción pretendida por el autor. Se trataría, entonces, de la construcción lingüística del texto, lo que nos lleva a la cuestión de la especificidad formal del texto literario como texto ficcional.

### 3. EL CONCEPTO DE *LITERARIEDAD* DESDE PRESUPUESTOS COGNITIVOS

Un texto literario (y, por tanto, ficcional) es un tipo de acto de habla específico. No se trata de un *acto de habla indirecto*, como indicó John Searle (1977), sino de un *acto de ficción*, según la categoría formulada por Félix Martínez Bonati (1980: 427). Eso sí, para este teórico, no existen diferencias lingüísticas entre una narración literaria y un texto narrativo cotidiano (contar unas vacaciones, por ejemplo) o un texto periodístico. Este es un rasgo de la literatura que ha sido extensamente enunciado por los teóricos de la poética cognitiva (por ejemplo: Davies, 2013: 332; Stockwell, 2002: 14; Alexandrov, 2007: 97), aunque esta cuestión ya la había planteado en 1976 Teun A. van Dijk al considerar que “la mayoría de los textos literarios no representan actos de habla con condiciones esencialmente diferentes a las del mundo real” (1976: 52). El matiz, por tanto, se halla en el *acto de ficción* frente a los actos de habla cotidianos.

Ciertamente, hallamos aserciones en ambos tipos de enunciación, pero no cabe duda de que es necesario considerar que el acto de habla literario (el acto de ficción) presenta notables diferencias, desde un punto de vista pragmático, respecto del acto de habla cotidiano. Puedo señalar algunas que resultan capitales para distinguir ambos actos de naturaleza lingüística: en primer lugar, el acto de habla cotidiano se produce en presencia de los agentes del discurso con los agentes actuantes, mientras que el acto de ficción literario nos muestra a un agente (el autor) presente y actuante en ausencia (y, por tanto, sin actuación) del otro agente (el lector), y viceversa en el acto de la lectura; mientras que los actos de habla cotidianos poseen una pretensión de *verdad*, los actos literarios de ficción poseen una pretensión de *verosimilitud*; mientras que los actos de habla cotidianos son improvisados, los actos literarios de ficción son premeditados, pueden ser corregidos y su expresión es orientada en todos los niveles actanciales respecto del contenido semántico que se pretende transmitir. En los textos literarios, las cuestiones de la oralidad del acto de habla cotidiano se encuentran en los discursos referidos del texto narrativo o en el texto teatral, mientras que los enunciados más puramente literarios se hallan en los enunciados del narrador, donde predomina un mayor cuidado en la forma, que se corresponde con el lenguaje escrito.

Asimismo, la literariedad consiste en una convención. Partiríamos, sin duda, de la idea misma de qué es literatura en relación con las tipologías discursivas existentes en

una comunidad determinada, asumiendo una tradición, unas mentalidades imperantes y/o unas estructuras culturales concretas, que también estructuran nuestro cerebro, como ya señaló Dan Sperber en su antropología simbólica (1988: 15), abriendo la vía de una antropología cognitiva. El concepto de *literatura* es, por tanto, un concepto contextual: por ejemplo, lo que para una comunidad fue creencia, para otros hoy es mito (narración ficticia).

No obstante, si el texto literario se construye mediante el mismo léxico y unas reglas gramaticales convencionales (con su vulneración o su ampliación), es igualmente cierto que existe un modo particular de disponer los actantes lingüísticos en el texto. Si esto es así, debemos considerar una doble dimensión: por un lado, una dimensión social (cultural), como podemos hallar en la distintas tradiciones narrativas o poéticas, o en las distintas épocas y movimientos que conforman la diacronía literaria; por otra, en un contexto histórico y cultural dado, el individuo posee su propio modo de asumir esa convencionalidad estética y formal. De ahí que podamos afirmar que la literariedad se fundamenta en el estilo.

En torno a la importancia del estilo individual como punto de partida de la comunicación literaria coinciden muchos lingüistas y teóricos de la literatura, cuyas formulaciones se pueden resumir en la apreciación de Line Brandt, cuando relaciona literariedad, estilo y semiosis:

Poner el énfasis teórico en el examen analítico de las variables estilísticas sugiere una visión del lenguaje orientada principalmente a la comunicación, que localiza el significado en el acto expresivo de la semiosis. La primacía de la función expresiva del lenguaje, que conecta mentes dispares a través de signos, implica una mentalidad analítica que es esencialmente semiótica (Brandt, 2008: 17).

Si partimos de una definición tradicional de *estilo*, como la formulada por Geoffrey Leech y Mick Short (“En su interpretación más general, la palabra ESTILO tiene un significado bastante incontrovertible: se refiere a la forma en que el lenguaje es utilizado en un contexto dado, por una persona determinada, para un propósito determinado, etc.” [Leech & Short, 1981: 10]), entonces nos centraremos en el uso particular de los elementos que constituyen el sistema de una lengua dada. Algo parecido viene a decir Patrick Colm Hogan (2021: 26) cuando afirma que “el estilo es un patrón funcional de características relevantes para la respuesta que es distintivo para cierto ámbito y nivel [...], con una funcionalidad determinada por la intención receptiva del autor”. De acuerdo con las premisas trazadas en estas definiciones, no hay contradicción alguna con van Dijk, Martínez Bonati, Davies, Alexandrov o Stockwell en cuanto a que el lenguaje literario en realidad es un uso más del código de una lengua. Se trataría, por tanto, de considerar la intención del emisor o alocutor para poder inferir de qué modo ha dispuesto los materiales formales respecto de la manifestación enunciativa de un determinado contenido. De este modo, podemos establecer la siguiente tabla considerando una serie de variables: en primer lugar, los textos pertenecientes al habla cotidiana (con la presuposición de *verdad*),

frente a los textos literarios, caracterizados por la verosimilitud; en segundo, la construcción textual con índices tanto estructurales como pragmáticos (claridad, grado de desvío, acumulación isotópica y grado de relevancia de la información que contiene la enunciación); en tercer lugar, el tipo de interpretación (literal o simbólica) que requiere el texto para una correcta comprensión del mensaje, teniendo presente la dicotomía fijada por Umberto Eco en *Los límites de la interpretación*, al considerar un lector semántico o semiósico (que solo es capaz de deducir sentidos literales) y un lector semiótico o crítico, capaz de deducir también los sentidos simbólicos de un texto (Eco: 1992: 36); finalmente, se considera si la generalidad de los textos pertenecientes a una determinada tipología posee los rasgos propios de la oralidad (o la imita) o si, por el contrario, su estilo general corresponde a la escritura:

		Claridad	Desvío	Acumulación isotópica	Grado de información relevante	Interpretación literal o interpretación simbólica	Oralidad o escritura
Verdad	Conversación	+	-	-	+ -	Literal	Oralidad
	Discurso oratorio	+	-	-	+ -	Literal	Oralidad
Verosimilitud	Teatro	+	-	-	+ -	Literal	Oralidad
	Novela	+	+	+	+	Literal	Escritura
	Novela lírica	-	+	+	+	Simbólica	Escritura
	Teatro poético (simbolista)	-	+	+	+	Simbólica	Oralidad
	Poesía lírica	+	+	+	+	Simbólica	Escritura
	Poesía imaginista	-	+	+	+	Simbólica	Escritura

Además, el estilo, desde un punto de vista cognitivo, remite al estilo mental. Partiendo de la propuesta de Roger Fowler, creador de este concepto, aunque solo en sentido ideológico, es decir, el texto como reflejo de la ideología del autor (Fowler, 1996: 150), Elena Semino ha establecido el estilo mental como un reflejo de la mente del autor, puesto que la elección lingüística y la estructuración de ese material nos ofrece el modo particular de construcción del texto considerando los patrones seguidos por el autor (Semino, 2002: 95-99). Estos patrones, que poseen un marcado carácter estructural, concretamente isotópico (en la línea trazada por François Rastier (1987: 94-97) en cuanto a iteraciones en los diferentes planos lingüísticos que configuran el texto y que remiten a un contenido), nos ofrecen la posibilidad de mostrar tanto la construcción lingüística del texto, como los fenómenos léxicos y gramaticales, aplicándose también para considerar como reflejo de la mente humana la mente de los narradores o la de los personajes en los textos de ficción.

Estos patrones mentales reflejados en el estilo de la escritura (en el estilo lingüístico del autor) se manifiestan en forma de repeticiones tanto en el plano morfosintáctico (empleo del políptoton, estructuras sintácticas bimembres y trimembres, paralelismos...) y en el plano léxico (recurrencias léxicas, campos asociativos...), lo que establece tanto la coherencia (referencia / tema / rema) y la cohesión textual; la coherencia con un marcado carácter redundante (iterativo), que formalmente se refleja en los planos fonológico (generalmente en la poesía, aunque en los textos en prosa es frecuente la similitud, principalmente por la repetición de desinencias verbales), morfológico, sintáctico y léxico-semántico, así como con las elipsis habituales en cualquier enunciación, como se puede comprobar en estos dos ejemplos<sup>3</sup>:

Así, lo que vemos y oímos acaba por asemejarse y aun igualarse con lo que no vimos ni oímos, es sólo cuestión de tiempo, o de que desaparezcamos. Y a pesar de todo no podemos dejar de encaminar nuestras vidas hacia el oír y el ver y el presenciar y el saber, con el convencimiento de que esas vidas nuestras dependen de estar juntos un día o responder a una llamada, o de atrevernos, o de cometer un crimen o causar una muerte y saber que fue así. A veces tengo la sensación de que nada de lo que sucede sucede, porque nada sucede sin interrupción, nada perdura ni persevera ni se recuerda incesantemente, y hasta la más monótona y rutinaria de las existencias se va anulando y negando a sí misma en su aparente repetición hasta que nada es nada ni nadie es nadie que fueran antes, y la débil rueda del mundo es empujada por desmemoriados que oyen y ven y saben lo que no se dice ni tiene lugar ni es cognoscible ni comprobable. Lo que se da es idéntico a lo que no se da, lo que descartamos o dejamos pasar idéntico a lo que tomamos y asimos, lo que experimentamos idéntico a lo que no probamos, y sin embargo nos va la vida y se nos va la vida en escoger y rechazar y seleccionar, en trazar una línea que separe estas cosas que son idénticas y haga de nuestra historia una historia única que recordemos y pueda contarse (Marías, 2012: 44-45).

Se hace un largo silencio. Pero los silencios ya no son los de antes. Antes, lo que las palabras evitaban o se olvidaban de decir lo decían los silencios con el descaro de los niños o de los papagayos, pero ahora no, ahora los silencios carecen de vida y no tienen nada que añadir a lo dicho. Son tan brutos y espesos, los silencios, que ni siquiera los tópicos, las frases de relleno, consiguen traspasarlos (Landro, 2019: 110).

Estos fenómenos lingüísticos señalados en estos textos provocan, además, el ritmo de la prosa y, de ser recurrentes en un autor (como sucede en la producción de Javier Marías), pasan a convertirse en estilemas o rasgos formales característicos de un estilo, es decir, de un ritmo de la escritura que se identifica con un ritmo mental; en la producción de Luis Landero, sin embargo, solo son recurrentes estilísticamente las estructuras sintácticas bimembres y trimembres.

La poesía, por su parte, nos ofrece otras características lingüísticas: un mayor peso de las iteraciones fonológicas (los patrones rítmicos o la aliteración como un fenómeno fundamental), así como la posibilidad de repeticiones en el plano morfológico, sintáctico

<sup>3</sup> Señalo con cursiva la similitud; con subrayado doble la políptoton; con subrayado sencillo las estructuras sintácticas bimembres y trimembres; y con negrilla las recurrencias léxicas.

(estructuras bimembres y trimembres, paralelismos...) y léxico-semántico (recurrencias léxicas, campos asociativos, etc.). La poesía tradicional (dentro de una tradición en la que se sitúa el oyente o el lector de un poema de tales características), con rima y medida que marcan el ritmo y fijan patrones estables con el apoyo de repeticiones en cada uno de los planos lingüísticos, no plantea problemas a nuestro cerebro, ya que la regularidad y la repetición, que Reuven Tsur (2017) denomina “fósiles cognitivos”, responden a las pretensión de unicidad y segmentación regular que demanda el cerebro (Turner & Pöpel, 1988: 84). No sucede lo mismo con el verso libre, si bien es necesario establecer los patrones rítmicos y otras cuestiones derivadas de la construcción textual para inferir ese ritmo mental reflejado en el ritmo de la escritura. Veamos dos ejemplos<sup>4</sup>:

Paloma dócil, / sillar del claustro / de la página y la tormenta,  
dócil, / mira cómo repite el nombre / con vocación de estrella espada  
 y de metal fortísimo / luminoso y final,  
 mira cómo fermenta en las columnas / que noviembre ha licuado,  
en las palabras como fuentes,  
en las palabras como limpias fuentes,  
 agua o sonidos blancos, / músicas blancas / y galgo crepitar. (Andreu, 1994: 84)

Una vez más desciende la tristeza  
 como reptante sierpe a ras de suelo.  
En el mismo lugar y en la ceniza misma,  
las mismas aguas quietas / en el mismo lago,  
su plateado gris, las hojas húmedas  
 desde el llanto de ayer.

¿De cuánto tiempo antes? [...] (Valente, 2000: 79).

En el poema de Blanca Andreu, los patrones rítmicos proceden de una combinación de pentasílabos, heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos, combinados en cuatro versos compuestos: el verso primero es un eneadekasílabo (5 + 5 + 9); el segundo tiene veinte sílabas (2 + 9 + 9); el tercero es un alejandrino (7 + 7); el cuarto es un octodekasílabo (11 + 7); el quinto es un eneasílabo; el sexto es un endecasílabo; y el séptimo es un eneadekasílabo (7 + 5 + 7), por lo que predomina en todos ellos un ritmo yámbico o formado por versos y hemistiquios impares (con axis en sílaba par), lo que proporciona una cierta uniformidad, aunque no regularidad formal. Las aliteraciones son predominantemente de consonantes sonantes laterales (/l/) y /λ/) y de sonantes nasales, bilabiales y alveolares oclusivas (/m/ y /n/), lo que supone el patrón fonológico principal, respecto del cual se constituye un patrón secundario formado por sonantes nasales (/N/) y por róticas alveolares (/r/) en posición de sílaba trabada o formando grupo con oclusivas. Teniendo en cuenta que las sonantes poseen el menor grado de sonicidad en español, frente al grado máximo de las consonantes del patrón secundario, se produce un efecto de mayor suavidad enunciativa al percibirse un menor grado de tensión articulatoria, lo que

<sup>4</sup> Señalo con barra los hemistiquios regulares e irregulares; con negrilla las aliteraciones; con subrayado simple las estructuras bimembres y los paralelismos; y con subrayado doble las recurrencias léxicas.

se relaciona con las estructuras bimembres y con las recurrencias léxicas (“dócil”, “palabras” / “fuentes”) y las equivalencias semánticas (“sonidos blancos” / “músicas blancas”), lo que nos conduce a un bloque de contenido posible, cuya macroestructura sería la palabra poética como pureza. Este contenido aparece explicitado mediante estos patrones que acabamos de explicar, al tiempo que responden a una serie de asociaciones de imágenes cuya construcción se ha basado en unas repeticiones de actantes lingüísticos.

Este fragmento de un poema de Valente, por el contrario, nos ofrece una mayor regularidad métrica que el ejemplo anterior: hallamos endecasílabos (versos primero, segundo y quinto), un alejandrino (con sus dos hemistiquios regulares heptasílabos) en el verso tercero, un tridecasílabo (7+6) en el verso cuarto y dos heptasílabos (versos sexto y séptimo). Por tanto, el ritmo es yámbico o de versos impares (los hemistiquios del verso alejandrino lo son, así como el primer hemistiquio del tridecasílabo), con axis predominante en sílaba par y con un predominio de los heptasílabos como patrón principal. Esta regularidad rítmica se ve complementada por un patrón fonológico que nos ofrecen las aliteraciones de las consonantes obstruyentes fricativas tanto interdentales (/θ/) como alveolares (/s/). Este patrón principal alterna (como en un contrapunto) con una aliteración de sonantes róticas alveolares (/r/) y sonantes nasales (/N/) en posición de sílaba trabada. Por un lado, se nos transmite un contenido (elegíaco) donde la sensación de deslizamiento (el tiempo, la vida, la tristeza), se ve imbricado en la mayor sonidad de nasales en sílaba trabada y róticas alveolares (¿el dolor?, ¿la muerte?). Este contrapunto, al que acabo de aludir en el plano fonológico, posee su correspondencia en las iteraciones sintácticas, donde las estructuras bimembres se conforman o bien de manera bilateral (“las mismas aguas quietas en el mismo lago”, verso cuarto) o con estructura especular —quíasmica— (“En el mismo lugar y en la ceniza misma” y “su plateado gris, sus hojas húmedas”, versos tercero y quinto, respectivamente, en paralelismo), lo que unido a la correlación entre diferentes términos clave (“tristeza” / “llanto”, “aguas [quietas]” / “lago” y “ceniza” / [“muerte”]) nos conducen a un bloque de contenido cuya forma nos muestra la serenidad y el dolor, nos permite identificarnos con un sentimiento profundamente humano.

En estos cuatro ejemplos, hemos podido comprobar los patrones compositivos (fonológicos, morfológicos, sintácticos y léxicos) que nos muestran el estilo de los respectivos autores: de las reflexiones de los narradores en los textos de Marías y de Landero, a la expresión de los sentimientos (ante la escritura poética o ante la muerte) en los respectivos poemas de Blanca Andreu y de José Ángel Valente. En todos estos casos la literariedad queda demostrada, incluida la mayor acumulación isotópica de los poemas frente a los textos narrativos.

Si los cuatro textos responden a la literariedad, podría plantearse una divergencia en cuanto a la ficcionalidad. No cabe duda de que los respectivos narradores en los textos en prosa no son ni Javier Marías ni Luis Landero, aunque sus coordenadas vengan prefijadas por las experiencias y las percepciones de estos autores y quizá (o quizá no) la visión del

mundo mostrada se corresponda con la de cada uno de estos escritores. La cuestión es si la poesía respondería también a las exigencias de la ficcionalidad.

Peter Stockwell considera que el poema lírico (imaginista o tradicional, tanto da) no se corresponde con la ficcionalidad, y, en todo caso, su “universalidad” consiste en difuminar los márgenes de la experiencia individual:

En la no ficción (poesía lírica y poesía amorosa), la universalidad se consigue mediante la no especificidad. La ambigüedad, la vaguedad o los valores que se sienten como cualidades y emociones humanas eternas son el terreno para que el lector cree un contexto trazando un mapa de su propia experiencia humana en el marco que ofrece el poema (Stockwell, 2002: 92).

En primer lugar, cabe preguntarse por un número importante de poemas de Constantino Kavafis o de los poetas *venecianos* españoles, donde la enunciación del poema la realiza un personaje histórico. En segundo lugar, cabría preguntarse si la poesía amorosa (que Stockwell sitúa en la no ficción, como el ensayo) de Petrarca dedicada a Laura de Noves o de Garcilaso a Isabel Freyre procede de un sentimiento real o es una convención cultural (la *donna angelicata* y las raíces provenzales platonizantes correspondientes). En tercer lugar, si eliminamos los márgenes de lo biográfico, de lo concreto de la experiencia existencial, y —además— la sometemos a una forma lingüística que supera la aserción normal de un acto de habla cotidiano (“estoy enamorado de X”, “estoy triste por la muerte de X”, “me encanta escribir poesía”), transformando la enunciación en un objeto estético, ¿hasta qué punto no estamos ficcionalizando nuestra experiencia del mundo? ¿Hasta qué punto no estamos buscando una identificación en el lector y/o una reacción a través de la técnica literaria mediante unos actantes lingüísticos sometidos a un estilo? Sin duda, los mundos literarios de la poesía son distintos de los de la narrativa (y ambos respecto del teatro), pero los diferentes procedimientos seguidos para crear literatura (en las distintas tipologías genéricas) emplean los mismos instrumentos y están sometidos a un estilo de escritura que se corresponde con un estilo mental, que se somete a la convencionalidad de cada género. Ello configura la literariedad como esencia misma del texto artístico.

#### 4. CONCLUSIONES

En las páginas anteriores he pretendido fijar y definir un marco general (la semiótica cognitiva) en sus principios básicos, para situar en ella la poética cognitiva como punto de partida para estudiar brevemente dos conceptos fundamentales de la teoría de la literatura: *ficcionalidad* y *literariedad*, desde un punto de vista cognitivo.

Si en el primero de estos conceptos me he centrado en la relación entre experiencia y ficción y la creación de mundos posibles o mundos ficcionales, en lo tocante a la literariedad he optado por definirla en términos lingüísticos, pero también en integrar los procesos psicológicos (cognitivos) que nos conducen a una inmersión en la lectura, la

interpretación y la identificación. A través de estos procesos, nos reconocemos en nuestro lenguaje, en lo más profundamente humano mediante la identificación con acciones y actitudes no reales o universalizadas, pero que nos conducen a un mundo posible y verosímil mediante la activación de los mismos procesos cerebrales que nuestra actividad cotidiana (y cuyo resultado es la empatía, por ejemplo), desembocando en una identificación más allá de las palabras. Si la literatura es espejo de la vida, incluso en aquellos textos muy alejados de nuestra realidad (un cantar de gesta o una novela de Asimov pueden resultarnos igual de ajenos respecto de nuestro entorno cotidiano), en cada una de las obras que leemos hallamos la huella de un reflejo de lo esencialmente humano. Tal vez por ello volvamos una y otra vez a los textos literarios, con la vana pretensión de completar el puzle de la naturaleza humana, pero, aunque no consigamos completarlo nunca, el viaje resulta siempre hermoso y enriquecedor.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. DE (1986 [1972]). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ALEXANDROV, V. E. (2007). "Literature, Literariness, and Brain". *Comparative Literature* 59.2, 97-118.
- ANDREU, B. (1994). *El sueño oscuro. Poesía reunida 1980-1989*. Madrid: Hiperión.
- BOBES NAVES, M. C. (2002 [1993]). "La semiología literaria entre los postestructuralismos". En *Nuevas perspectivas de semiología literaria*, J. G. Maestro (ed.), 127-157. Madrid: Arco / Libros.
- BRANDT, L. (2008). "Literary Studies in the Age of Cognitive Science". *Cognitive Semiotics* 2, 6-40.
- BRANDT, P. A. (2020). *Cognitive Semiotics. Signs, Mind, and Meaning*. London: Bloomsbury.
- BURKE, M. (2011). *Literary Reading, Cognition and Emotion: An Exploration of the Oceanic Mind*. New York / London: Routledge.
- DAVIES, D. (2013 [2001]). "Fiction". En *The Routledge Companion of Aesthetics*, B. Gaut & D. McIver Lopes (eds.), 330-339. London / New York: Routledge.
- DIJK, T. A. VAN (1976). "Pragmatics and poetics". En *Pragmatics of Language of Literature*, T. A. van Dijk (ed.), 23-57. Amsterdam / Oxford: North Holland Publishing Company.
- ECO, U. (1992 [1990]). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- FLUDERNIK, M. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge.
- FOWLER, R. (1996). *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

- HOGAN, P. C. (2021). *Style in Narrative. Aspects of an Affective-Cognitive Stylistics*. New York: Oxford University Press.
- ISER, W. (1993). *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore / London: John Hopkins University Press.
- JACOBS, A. M. & WILLEMS, R. M. (2018). “The Fictive Brain: Neurocognitive Correlates of Engagement in Literature”. *Review of General Psychology* 22.2, 147-160.
- JAUSS, H. R. (1986 [1977]). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- KLINKENBERG, J.-M. (2001). “Pour une sémiotique cognitive”. *Linx* 44, 1-15. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/linx/1056?lang=en#text> [06/01/2023].
- KUKKONEN, K. & SKOV NIELSEN, H. (2018). “Fictionality: Cognition and Exceptionality”. *Poetics Today* 39.3, 473-494.
- LANDERO, L. (2019). *Lluvia fina*. Barcelona: Tusquets.
- LEECH, G. & SHORT, M. H. (1981). *Style in fiction*. London / New York: Longman.
- MARGOLIN, U. (2003). “Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative”. En *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, D. Herman (ed.), 271-294. Stanford: Center of the Study of Language and Information.
- MARÍAS, J. (2012 [1992]). *Corazón tan blanco*. Barcelona: Random House Mondadori.
- MARTÍNEZ, M.-Á. (2018). *Storyworld Possible Selves*. Berlin / Boston: Walter de Gruyter.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1980). “The Act of Writing Fiction”. *New Literary History* 11.3, 425-434.
- PALMER, A. (2004). *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- PAOLUCCI, C. (2010). *Strutturalismo e interpretazione: Ambizioni per una semiotica “minore”*. Milano: Bompiani.
- \_\_\_\_ (2021). *Cognitive Semiotics. Integrating Signs, Minds, Meanings and Cognition*. Cham: Springer.
- PETTERSON, A. (2014). “Linguistic and Psychological Mechanisms Behind Literary Fiction”. En *True Lies Worldwide*, A. Cullhed & L. Rydholm (eds.), 83-93. Berlin / Boston: Walter de Gruyter.
- POLVINEN, M. (2017). “Cognitive Science and the Double Vision of Fiction”. En *Cognitive Literary Science. Dialogues between Literature and Cognition*, M. Burke & E. Troscianko (eds.), 135-150. New York: Oxford University Press.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Cátedra.
- RASTIER, F. (1987). *Sémantique interprétative*. Paris: PUF.
- RIMMON-KENAN, S. (1982). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London / New York: Methuen.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- SEARLE, J. (1977). “Actos de habla indirectos”. *Teorema* VII, 23-42.
- SEMINO, E. (2002). “A cognitive stylistic approach to mind style in narrative fiction”. En *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis*, E. Semino & J.

- Culpeper (eds.), 95-122. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- \_\_\_\_ (2014 [1997]). *Language and World Creation in Poems and Other Texts*. Oxford / New York: Routledge.
- SPERBER, D. (1988 [1974]). *Del simbolismo en general*. Barcelona: Anthropos.
- STOCKWELL, P. (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. London / New York: Routledge.
- TSUR, R. (2017). *Poetic Conventions as Cognitive Fossils*. New York: Oxford University Press.
- TURNER, F. & PÖPPEL, E. (1988). "Metered Poetry, the Brain, and Time". En *Beauty and the Brain. Biological Aspects of Aesthetics*, I. Rentschler, B. Herzberger & D. Epstein (eds.), 71-90. Basel: Birkhäuser Verlag.
- VALENTE, J. Á. (2000). *Fragmentos de un libro futuro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- ZLATEV, J. (2015). "Cognitive Semiotics". En *International Handbook of Semiotics*, P. Pericles Trifonas (ed.), 1043-1067. Dordrecht: Springer.
- ZUNSHINE, L. (2006). *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

El firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 27/01/2023

Fecha de aceptación: 16/10/2023