

LA CORRELACIÓN NARRATIVA DE LOS OBJETOS FIGURADOS Y FÍSICOS: UN
ANÁLISIS CRÍTICO DE *EL MUSEO DE LA INOCENCIA*.

LAURA ARANGO EUSSE

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
FACULTAD DE FILOSOFÍA
PROFESIONAL EN FILOSOFÍA Y LETRAS
MEDELLÍN
2015

LA CORRELACIÓN NARRATIVA DE LOS OBJETOS FIGURADOS Y FÍSICOS: UN
ANÁLISIS CRÍTICO DE *EL MUSEO DE LA INOCENCIA*.

LAURA ARANGO EUSSE

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en filosofía y letras

Asesor

PAULA A. DEJANON BONILLA

Profesional en Estudios literarios

Maestra en Letras modernas

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
FACULTAD DE FILOSOFÍA
PROFESIONAL EN FILOSOFÍA Y LETRAS

MEDELLÍN

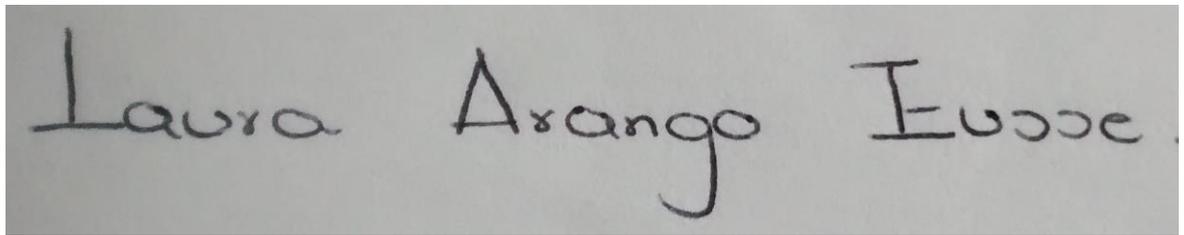
2015

(Mayo 25, 2015)

(Laura Arango Eusse)

“Declaro que esta tesis (o trabajo de grado) no ha sido presentada para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o cualquier otra universidad” Art 82 Régimen Discente de Formación Avanzada.

Firma



Laura Arango Eusse

AGRADECIMIENTOS

Tras cada uno de mis extraordinarios encuentros con los textos literarios y filosóficos, hubo siempre *incitadores* que felizmente supieron hacerme llegar hasta este lugar. A ellos, a quienes además estimo en demasía, quisiera expresarles de manera especial mi gratitud. Agradezco a Paula Dejanon por haberme mostrado que la literatura es un dominio supremamente rico e inagotable, abordable desde las más diversas e interesantes maneras. Doy también gracias a todas aquellas personas que contribuyeron de manera directa e indirecta a la construcción del presente texto: Iván Darío Carmona, Laura Correa, Carlos Andrés Roldán, sus sugerencias y su acompañamiento fueron inmensamente importantes y motivadoras para llevar a cabo este trabajo. Agradezco a mi madre y a mi familia quienes siempre estimularon mi interés por la literatura y cultivaron en mí la importancia de la disciplina. Finalmente, quiero expresar mi más sincero afecto y agradecimiento a Santiago Pérez, con quienes tuve diálogos supremamente interesantes acerca de este y muchos otros temas. Sin su presencia y sus sugestivas recomendaciones esta investigación no hubiera sido posible.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	7
1. CAPITULO UNO: GENESIS DEL PROBLEMA.....	10
1.1. MUSEOS Y NOVELAS.....	10
1.2. CONFIGURACIÓN ESTRUCTURAL DE LA NOVELA.....	12
1.2.2 Narratología	
1.2.2. Poética cognitiva	
2. CAPITULO DOS: EL MUSEO DE LA INOCENCIA.....	26
2.1. LA PERCEPCIÓN DEL LECTOR/VISITANTE.....	26
2.2. LA CONFIGURACIÓN ESTRUCTURAL DE LA NOVELA.....	29
2.2.1. Narratología en contexto	
2.2.2. Poética cognitiva en contexto	
3. CAPITULO TRES: LA COMPRENSIÓN DE LA LITERATURA.....	43
4. CONCLUSIONES.....	50
EPILOGO.....	53
BIBLIOGRAFIA.....	57

RESUMEN

La principal pretensión de esta monografía es exponer la correlación existente entre los objetos descritos en la novela *El Museo de la Inocencia* y los objetos expuestos en el museo homónimo en Estambul. Paralelamente, pretende explicar cómo la anterior correlación influye en la configuración narrativa de dicha novela y finalmente cómo esa construcción narratológica es procesada por la mente del lector. Para lograr lo anterior, serán necesarios tres enfoques: el primero exhibirá la relación que Orhan Pamuk plantea entre los museos y las novelas, los otros dos enfoques serán puramente teóricos y servirán para analizar la disposición estructural de los elementos narrativos y el proceso de comprensión del que los lectores hacen uso cuando leen un texto literario, en este caso, específicamente una novela. Así pues, el primero de ellos será la teoría narrativa del cual se extraerán las categorías de focalización y de narrador; el segundo enfoque será el de la poética cognitiva a través de la cual se analizarán diversos conceptos como figura y fondo [*figure and ground*], deixis cognitiva [*cognitive deixis*], guiones y esquemas [*scripts and schemas*], y la comprensión de la literatura [*the comprehension of the literature*]. Esto con la pretensión de exponer que la relación de los elementos que componen *El Museo de la Inocencia* no se limita exclusivamente al fenómeno referencial entre objetos exhibidos y palabras escritas, sino que se extiende hasta la configuración formal de la novela y el proceso mismo de comprensión de la literatura.

PALABRAS CLAVE: MUSEO; NOVELA; ESTRUCTURA; FOCALIZACIÓN; NARRADOR; FIGURA Y FONDO; DEIXIS COGNITIVA; ORHAN PAMUK

INTRODUCCIÓN

En el año 2008, Orhan Pamuk publicó en Turquía la novela titulada *El Museo de la Inocencia*. Cinco años después de la publicación, el museo fue realmente inaugurado en el barrio Curkuma de la ciudad de Estambul. El relato versa acerca de las pasiones y los actos de Kemal Basmaci, cuya particular manera de suplir la ausencia de Füsün, la mujer por la que sintió un obsesivo y desafortunado amor, es recolectar y coleccionar objetos que de alguna manera le permiten evocarla¹. Todos aquellos objetos descritos en la novela - relojes, colillas de cigarrillos, fotografías, porcelanas, vestidos, lámparas, imitaciones de alimentos, artículos de periódicos, etc.- son los que ahora hacen parte del museo y por tanto, los que intentan materializar la realidad de una historia ficticia².

Ante todo, la correlación de los objetos reales expuestos en el museo y los objetos representados en el texto entraña un vínculo sumamente exclusivo. Su vínculo no se reduce únicamente a un fenómeno referencial entre los objetos y las palabras dichas en el texto, sino que se extiende hasta la configuración estructural de la novela, es decir, a la disposición del tiempo del relato, la exposición de los espacios, la construcción de los

¹ En la séptima página del folleto que se adquiere al ingresar al Museo de la Inocencia en Estambul, se expone la siguiente sinopsis: "Set between 1947 and the early 2000s, the novel *The Museum of Innocence* tells the story of Istanbul life from 1950 to 2000, through memories and flashbacks concerning the lives of two families, one wealthy, the other middle class. Kemal, who is from a wealthy Nisantasi family, is due to marry Sibel, a girl from his own social class, when he falls in love with his distant relative Füsün, who works as a sales assistant in a shop. They begin to meet in dusty rooms filled with old furniture and memories. After Füsün marries someone else, Kemal spends eight years visiting her in this building, now transformed into a museum. After a visit, he takes away with him an object, which reminds him of Füsün. These objects form the collection of the Museum of Innocence." (7)

² Cada una de las citas del presente trabajo han sido tomadas de las versiones de los textos escritos en lengua inglesa. La autora de este escrito le ha dado a la tarea de traducirlas y poner en un pie de página la cita original. En este caso, en *The innocence of objects*, Pamuk expresa: "I wanted to collect and exhibit the "real" objects of a fictional story in a museum and to write a novel based on these objects" (15)

personajes, la exhibición de los acontecimientos y, lo que es más importante a las transformaciones de la instancia narrativa.

A saber, lo que es ahora la novela había sido ideada inicialmente como una enciclopedia o como un catálogo en el cual se presentaría una serie ordenada de descripciones de elementos y de conceptos que estuvieran ligados a la vida de Füsün y de Kemal y a las dinámicas sociales de Estambul. Orhan Pamuk revela lo anterior en *The innocence of objects*, el actual catálogo del museo, y adicionalmente aclara que el texto – la enciclopedia- se presentaría ante el lector de la misma manera como se le presentan los objetos de un museo a un visitante. Fue así como antes de escribir la novela, el autor se dedicó a recolectar objetos aparentemente inocuos que, a la hora de escribir el texto, representarían aquellas cosas reales de una historia ficticia. Más aún, acerca de la recolección de objetos y de la creación del museo y de la novela dice Pamuk: “No sabía qué tipo de lugar sería el museo y tampoco sabía la forma que tomaría la novela, pero tuve la sensación de que enfocándome en los objetos y contando una historia a través de ellos haría a mis protagonistas diferentes a esos de las novelas occidentales- más reales, más prototípicos de Estambul”³ (15)

Con esto en mente, la novela y el museo en Estambul pareciesen guardar una estrecha e innegable relación de correspondencia, no obstante, a nuestro juicio y al del autor, ambos son elementos independientes y cada uno cuenta una historia que no tendría necesidad de respaldarse, o bien en el museo, o bien en la novela. Dice Pamuk en el catálogo:

Claramente existe un fuerte vínculo entre la novela y el museo; los dos son producto de mi imaginación, ideados palabra por palabra, objeto por objeto e

³ “...I did not know what sort of place the museum would be, and neither did I know the shape the novel would take. But I had the feeling that focusing on objects and telling a story through them would make my protagonists different from those in Western novels- more real, more quintessentially of Istanbul.” (15)

imagen por imagen durante un largo periodo de tiempo. Quizá esta es también la razón por la cual cada uno –el museo y la novela- cuentan una historia. Los objetos exhibidos en el museo son descritos en la novela. Aun así, las palabras son una cosa y los objetos otra. Las imágenes que generan las palabras en nuestra mente son (algo diferente al recuerdo de un objeto antiguo usado hace algún tiempo) una cosa; el recuerdo de un objeto antiguo usado hace algún tiempo es otra. No obstante, la imaginación y la memoria tienen una fuerte afinidad y esa es la base de la semejanza entre la novela y el museo⁴. (*The innocence of objects* 18)

Así pues, Pamuk crea una historia contada a través de dos objetos (cuerpos, entidades, instancias): el museo y la novela. Ambos son discursos narrativos y de manera exclusiva, literarios. Los dos refieren a una misma historia, pero su configuración estructural es distinta: la literaturidad de uno reside en el texto y la del otro reside en la creación de un relato contado a través de la disposición de ciertos objetos en un espacio determinado. En la comprensión de cada uno de ellos y de su relación hay, naturalmente, una activación de diversas facultades cognitivas que se manifiestan de manera especial cuando se relacionan con la lectura de textos literarios. A continuación analizaremos la correlación entre ambos objetos, la configuración formal del texto literario y aquellas facultades mentales necesarias para comprenderlo

⁴ There is, of course, a strong bond that holds the novel and the museum together: both are products of my imagination, dreamed up word by word, object by object, and picture by picture over a long period of time. This is perhaps also why the novel and the museum each tell a story. The objects exhibited in the museum are described in the novel. Still, words are one thing, objects another. The images that words generate in our minds are one thing; the memory of an old object used once upon a time is another. But imagination and memory have a strong affinity, and this is the basis of the affinity between the novel and the museum.

CAPITULO 1

GENESIS DEL PROBLEMA

1.1. MUSEOS Y NOVELAS

En el año 2011, Orhan Pamuk publicó una recopilación de conferencias titulada *El novelista ingenuo y el sentimental*. El tema central de estos escritos es el arte y la forma de la novela y, adicionalmente, explora “los efectos que las novelas tienen en sus lectores, cómo trabajan los novelitas y cómo se escriben las novelas” (142). Entre las seis conferencias se encuentra, en el quinto lugar, una llamada Museos y novelas en la cual Pamuk además de presentar someramente la creación de *El museo de la Inocencia* (tanto el museo como la novela) enseña los motivos que se tienen para relacionar objetos reales con una novela.

Esta asociación encuentra su origen en un estado afectivo del ánimo al cual Pamuk le ha dado el nombre de sentimiento de insuficiencia. Ese sentimiento consiste en la necesidad que tiene la novela de “la participación voluntariosa de la imaginación del lector” (99). En otras palabras, al penetrar la historia que una novela nos ofrece, su mundo nos resulta más sustancioso que la vida real por los siguientes motivos: en primer lugar las novelas nos brindan una mayor sensación de autenticidad, en segundo lugar, se construyen con sensaciones humanas, universales y cotidianas, y en último lugar, en ellas hallamos las sensaciones y experiencias de las que carecemos en nuestra propia vida (99).

Sin embargo, esa sensación de autenticidad se torna paradójica al descubrir que esas experiencias que nos ofrecen las novelas y que nosotros sentimos tan ciertas, no poseen un espacio en la realidad, es decir, a esas cosas descritas en el texto no podemos acceder a través de nuestros sentidos. De ahí que la sensación de insuficiencia aparezca.

Dice Pamuk:

Quando leemos una novela, no encontramos nada real- como sucede cuando miramos un cuadro (...) en realidad, somos nosotros mismos los que le damos vida al mundo de las novelas cuando transformamos las palabras en imágenes mentales y empleamos nuestra imaginación. (101)

Ahora bien, ¿qué papel juega el escritor en la activación de la imaginación del lector?

Para dar respuesta a esta pregunta, Pamuk nos presenta dos tipos de escritores, por un lado, están aquellos que asumen que la imaginación de sus lectores es perezosa y por esa razón describen de forma explícita los sentimientos y pensamientos que los lectores deberían tener acerca de los acontecimientos en la novela, por otro lado, están aquellos que le permiten a sus lectores descifrar autónomamente esos sentimientos y pensamientos a través de la transformación de las palabras en imágenes. En palabras de

Pamuk:

Un escritor que satisface las imaginaciones más perezosas transmitirá de forma explícita los sentimientos y pensamientos que los lectores deberían sentir cuando una imagen concreta aparece en su mente. Mientras que un novelista que confía en el poder de la imaginación del lector se limitará a describir y definir con palabras las imágenes que constituyen los momentos de la novela, dejará los sentimientos y pensamientos en manos del lector para que sea este quien los defina (101)

Nosotros optamos por afirmar que Orhan Pamuk se ajusta al segundo tipo de escritores, pues le permite al lector hacer uso autónomo de su imaginación. Las siguientes son las herramientas que él emplea en la narración de la novela *El museo de la inocencia* para que esto suceda de manera ingeniosa.

1.2. CONFIGURACIÓN ESTRUCTURAL DE LA NOVELA

Las estructuras narrativas con las cuales está configurada una novela son de suprema importancia para la construcción de mundos y, consiguientemente, para el proceso de comprensión que lector realiza. La narratología nos ofrece una explicación puramente formal de los textos narrativos, en ella se esclarecen asuntos como el orden, la duración y la frecuencia que el relato contiene y además el tipo de voces y de perspectivas a través de las cuales se presentan los acontecimientos. Por otro lado, la poética cognitiva extiende esas definiciones estructurales a una detallada explicación de la interacción entre lo que se lee y quién lo lee, es decir, cómo comprende el lector un texto literario. Es por esa razón que en el presente estudio se analizará, en primer lugar cómo está construida narratológicamente la novela *El Museo de la Inocencia* y, acto seguido, cómo el lector puede comprender esas construcciones narrativas a través de las explicaciones que la poética cognitiva nos brinda.

1.2.1. Narratología

La teoría encargada de estudiar los textos narrativos es la narratología. Para Mieke Bal, el corpus de este tipo de textos consiste en la agrupación de ciertos conceptos que lo definen. Estos conceptos son: "a.) Texto: un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos; b). texto narrativo: aquel en que un agente relata una narración; c). historia: una fábula presentada de cierta manera; d.) fábula: una serie de acontecimientos

lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan; e.) acontecimiento: transición de un estado a otro; f.) actores: agentes que llevan a cabo acciones; g.) Actuar: causar o experimentar un acontecimiento”. (12).

A su vez, el texto narrativo se compone de tres estratos: la fábula, la historia y el texto. El primero de ellos es el encargado de proveer el contenido de la historia. Ese material está manifestado en los acontecimientos que necesariamente se siguen en un orden lógico y ocupan un lugar y un tiempo específicos. El texto, que en este caso es un lenguaje narrativo, es una historia compuesta por signos lingüísticos ciertamente emitidos por un narrador. Este agente tiene varios matices y su narración puede no ser continua, en otras palabras, en algunas ocasiones el narrador puede presentarse de manera directa y transferir su función a uno de los personajes, o a la inversa, puede narrar con un estilo indirecto y no fingir ser alguien más que él mismo. Por último, el estrato de la historia representa el punto medio de los tres estratos propios del texto narrativo. Dice Bal: la historia “no se elabora a partir de un material diferente al de la fábula, sino que ese material se contempla desde un cierto ángulo específico. Si se considera a la fábula primordialmente como producto de la imaginación, cabría entender la historia como resultado de una ordenación.” (57). Entre los aspectos de la historia se encuentran la secuencia, el ritmo, la frecuencia, los personajes, el espacio y el lugar y, por último lo que nos ocupa especialmente en esta investigación, la focalización.

Focalización

Dentro del estrato de la historia se encuentra entonces el aspecto de la *focalización*. Esta categoría refiere a la determinación del punto de vista desde el cual se presentan los acontecimientos o, en palabras de Bal “a las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan” (108). La percepción (o si se quiere focalización) es un proceso en extremo complejo e implica diferentes factores psicológicos

y posicionales como “la ubicación respecto del objeto percibido, el ángulo de caída de la luz, la distancia, el conocimiento previo, la actitud psicológica hacia el objeto, etc.” (108). De esta manera, la visión que el focalizador tiene y expone de la historia es aquella que se le transmite al lector, o sea, es a través del cuerpo perceptor que el lector recibe la información y los detalles de los acontecimientos, por eso la visión que el lector tiene de la historia está permeada o parcializada por la percepción que el focalizador exhiba en la narración.

En este orden de ideas, la focalización está compuesta por dos elementos: el focalizador y el objeto focalizado. El primero de ellos refiere claramente al agente que percibe, y el segundo al objeto percibido por el agente, con más exactitud, el focalizador constituye el punto de vista desde el cual se contemplan los elementos. Ese punto puede estar dentro o fuera de la historia, es decir, si la perspectiva de los hechos es interna, entonces el focalizador está vinculado a un personaje (FP), este primer caso tiene algunas variaciones, puesto que la focalización puede desplazarse de un personaje a otro brindándole al lector un cuadro más amplio de los acontecimientos. Si la perspectiva es externa el focalizador está situado fuera de la fábula (FE) y aparentemente sólo puede ser uno. Ahora bien, las focalizaciones al interior de los textos narrativos no son totalmente rígidas e inamovibles, por el contrario, es posible que en determinadas historias haya una alternancia entre el focalizador interno y el externo.

Respecto al objeto focalizado, se plantean tres preguntas: 1. ¿Qué focaliza el personaje: a qué se dirige?; 2. ¿Cómo lo hace: con qué actitud contempla las cosas?; 3. ¿Quién focaliza: de quién es el objeto focalizado? La respuesta que le da Bal a estas preguntas es “(...) se focalizan todos los elementos, ya lo haga un FE o un FP. Sólo por ello, se nos presenta una, nada inocente, interpretación de los elementos. El grado en que una presentación incluya una opinión puede, por supuesto, variar: el grado en el que el

focalizador señala sus actividades interpretativas y las hace explícitas varía también” (112).

Los focalizadores se sitúan en determinada persona gramatical (primera o tercera del singular) y según condiciones espaciales determinadas por preposiciones: ante, bajo, con, contra, desde, en, entre, sobre, tras etc., o por locuciones prepositivas: al lado de, alrededor de, cerca de, debajo de, delante de, dentro de, detrás de, encima de, frente a, fuera de, junto a, lejos de, etc. No obstante la característica más sobresaliente de estos, es la capacidad de interpretar los objetos percibidos, es decir, los elementos no se presentan tal y como son, sino que se exponen en forma de metáforas, el focalizador encaja el objeto en su propio campo de experiencias.

Esos objetos de focalización se ubican en dos “planos”: I. el objeto se ve realmente, es perceptible para el focalizador y en consecuencia es visible para otros personajes porque dicho objeto es externo a quien lo contempla; II. Es visible sólo en la cabeza del FP. Los elementos que hacen parte de esta categoría son los sueños, los pensamientos y los sentimientos. Ningún otro personaje puede conocerlos, pero el lector y el narrador si pueden hacerlo. No obstante, sobre esta base es importante diferenciar entre las palabras habladas y las no habladas de los personajes: “Las habladas son audibles y por eso perceptibles cuando la focalización le pertenece a otras. Las no habladas –pensamientos, monólogos internos- (...) no les son perceptibles a los demás personajes” (115).

Más aún, la focalización se manifiesta en distintos niveles. Naturalmente existe un agente perceptor que presenta sus percepciones al lector, este agente puede indicarse en las proposiciones así: I. Yo vi que Lucía cruzó en bote el lago; II. Mark vio que Lucía cruzó en bote el lago; o puede aparecer implícito en la narración así: III. Lucía cruzó en bote el lago. En este último caso se supone que el agente es, o bien un FE (focalizador

externo) que contempla y exhibe lo que Lucía hace o bien un FP que se ha mencionado en otras proposiciones.

En resumen, la focalización es un aspecto de la historia cuya función consiste en relacionar los elementos presentados y el punto de vista a través del cual se presentan. Mediante la focalización el lector conoce los detalles de una historia, detalles que pueden ser expuestos por un personaje o por un narrador, si son exhibidos por el primero la focalización será interna, y si son percibidos por el segundo la focalización será externa. Finalmente, este elemento puede identificarse a través de las preposiciones locativas y de la persona gramatical.

Narrador

Dentro del estrato textual se halla la figura del narrador. Este es el concepto fundamental para analizar toda narración, y refiere al “agente que emite los signos lingüísticos que constituye el texto” (Bal 126), además, está estrechamente ligado al concepto de focalización, no obstante, narrador y focalizador son conceptos que no deben confundirse pues la tarea de narrar le corresponde única y exclusivamente al primero. Tradicionalmente, al hacerse un análisis de este agente, se realiza una clasificación gramatical de la persona (primera o tercera) que lo encarna. Para Mieke Bal, tal distinción es absurda, pues naturalmente:

Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra. Desde un punto de vista gramatical, SIEMPRE será una «primera persona». De hecho, el término «narrador de tercera persona» es absurdo: un narrador no es un «él» o una «ella». En el mejor de los casos podrá narrar sobre algún otro, un «él» o una «ella». (127)

Sin embargo, la diferenciación entre *narración* en primera o en tercera persona es necesaria, lo relevante aquí es el objeto de emisión: el sujeto hablante será siempre un “Yo”, pero ese “yo” puede hablar de sí mismo o de otra persona, una tercera persona, así: I. Trotaré esta tarde alrededor del parque, II. Ana trotará ésta tarde alrededor del parque. Así pues, cuando el narrador se menciona a sí mismo en la narración y actúa en los acontecimientos de la fábula, será entonces un narrador interno (NP), si por el contrario está ausente de la historia y no personifica a un personaje, será pues un narrador externo (NE).

En resumen, el narrador es un elemento del texto cuya función es emitir signos lingüísticos. Normalmente, la clasificación del narrador se da a través de la asignación de la primera o la tercera persona al narrador. Para Mieke Bal, esa distinción no tiene en principio sentido pues gramaticalmente un narrador siempre es un “yo” y no un “él/ella”, no obstante el objeto de emisión de ese “yo” puede ser un “él/ella” o, de otra manera, él mismo. Dos posiciones existen para ubicar al narrador con respecto a la historia, la externa o la interna. En la primera, el narrador se localiza naturalmente fuera de la historia y no hace parte de los acontecimientos, en la segunda el narrador se sitúa dentro la historia y es un personaje de la misma.

1.2.2. Poética cognitiva

La poética cognitiva es, en resumen, la disciplina encargada de estudiar el proceso mental involucrado en la actividad de leer un texto literario. Para responder a la pregunta qué sucede cuando se lee literatura, estos tres elementos son indispensables: el texto narrativo, el proceso de lectura y el lector. El objeto de estudio de la poética cognitiva es entonces la relación entre ese texto literario y quien lo lee. Sobre el texto y su lectura, dice Peter Stockwell: “Los textos literarios son artefactos, pero las “lecturas” son objetos

naturales. En términos científicos, las lecturas son los datos a través de los cuales podemos generalizar patrones y principios entre lectores y textos⁵ (2)

Para la poética cognitiva, el concepto del *contexto* es fundamental puesto que toda lectura expresa un significado y, a su vez, ese significado depende de la situación en la que el texto este inmerso. A saber, hay distintas maneras de aproximarse a un texto literario, se pueden hacer lecturas con enfoques estructurales, históricos, idiosincráticos, e incluso personales. Toda lectura, y con ella su significado, dependen pues de sus circunstancias. Al respecto opina Stockwell: “Me parece importante reconectar las diferentes lecturas de textos literarios entre la academia y lo cotidiano, y reconocer que las lecturas tienen un estatus no objetivo sino relativo a sus circunstancias”⁶ (4).

En consecuencia, a la hora de analizar un determinado texto literario, la pregunta que debe aparecer no es exactamente ¿qué significa tal o cual texto? sino ¿con qué fin se usa ese texto? Puesto que para la poética cognitiva el significado es equivalente al uso y, por tanto, el contexto influye directamente en la interpretación resultante de la lectura: “La clave para comprender cuestiones de valor, estatus y significado literario reside en ser capaz de tener una visión clara del texto y del contexto, de las circunstancias y de los usos, del conocimiento y de las creencias”⁷ (4)

Ante todo la poética cognitiva se basa en los estudios hechos previamente por la lingüística cognitiva, la psicología cognitiva y la crítica literaria. Dentro de las subdisciplinas de la teoría literaria, la poética cognitiva se acerca mucho a la *estilística* o a

⁵ “Literary texts are artefacts, but “readings” are natural objects. In scientific terms, readings are the data through which we can generalise patterns and principles across readers and texts”

⁶ “It seems to me that it is important to reconnect the different readings of literary text between the academic and the everyday, and to recognise that readings have status not objectively but relative to their circumstances”

⁷ “The key to understanding issues of literary value and status and meaning lies in being able to have a clear view of text and context, circumstances and uses, knowledge and beliefs. Cognitive poetics offers us a means of achieving this.”

la *lingüística literaria* que, en pocas palabras, es el estudio y la interpretación de los elementos semánticos, sintácticos y fonológicos de los textos. No obstante, el objeto de estudio de la poética cognitiva no se limita únicamente a los elementos lingüísticos del texto. Las investigaciones que la poética cognitiva ha desarrollado giran en torno a temas como: los conceptos de figura y fondo, los prototipos de categorización, los conceptos de personajes, narrador, autor, voz poética y lector desde un punto de vista deíctico, la gramática cognitiva, la ficción y los mundos discursivos, los mundos posibles y los espacios mentales, el poder conceptual de la metáfora y por último la idea de parábola.

A la presente investigación le interesan especialmente los temas relacionados con los conceptos de figura y fondo, y la deixis ligada a los conceptos de la narratología:

Figura y fondo

La lingüística cognitiva y especialmente la psicología de la Gestalt han desarrollado las teorías que unen estos dos conceptos. La poética cognitiva pretende usar la idea de figura y fondo como una manera de entender los conceptos generales de la teoría y la crítica literaria. Para Stockwell, en la teoría literaria los conceptos equivalentes a figura y fondo son los de *Foreground* y *Background* puesto que en el texto narrativo, como en la percepción de las cosas en el mundo, hay elementos más sobresalientes que otros. Incluso en un campo más general, el elemento de la desfamiliarización del lenguaje logra que la literatura ocupe un lugar en un primer plano (*foreground*) y el resto de textos no literarios permanezcan en el fondo (*background*) de la generalidad de los discursos textuales (Stockwell 14). La desfamiliarización dentro del texto narrativo se evidencia en el uso de ciertos artefactos formales como la repetición, la rima, los nombramientos inusuales, etc.

Siguiendo la propuesta de los formalistas rusos, Stockwell llama *dominante* al elemento más sobresaliente del texto: “El dominante es una suerte de figura “súper primer

plano” [*“superforegrounded”*], alrededor de la cual el resto del texto literario está dinámicamente organizado”⁸ (14). La ubicación y determinación del elemento dominante o de la figura y el fondo no es algo inamovible, por el contrario, es un proceso dinámico que se lleva a cabo en el ejercicio de la lectura, es decir, diferentes elementos dominantes pueden ser rastreados a medida de que la lectura avanza, y pueden moverse entre uno y otro campo *-foreground and background-* en diversos segmentos de la historia.

Para que la figura sea prominente debe cumplir con todas o algunas de las siguientes características:

Debe considerarse como un objeto independiente o como una característica en sí misma, con bordes claramente definidos que la separen del fondo; se estará moviendo en relación con el fondo estático; precederá al fondo en tiempo y espacio; será una parte del fondo que se desprende de él, o emerge para convertirse en figura; será más detallada, mejor enfocada, más brillante o más atractiva que el resto del campo; estará encima de, en frente de, sobre, o será más amplia que el resto del campo que está en el fondo⁹ (Stockwell 15).

Basados en estas características, algunos de los aspectos de los textos narrativos que podrían tomarse como figuras sobresalientes entre un fondo son los *personajes*, porque se mueven entre escenarios y cargan ciertas particularidades como un nombre propio y rasgos psicológicos que los hacen más perceptibles y que van desarrollándose a medida

⁸ “The dominant is a sort of “superforegrounded” figure, around which the rest of the literary text is dynamically organized”

⁹ “It would be regarded as a self-contained object or feature in its own right, with well-defined edges separating it from the ground; It will be moving in relation to the static ground; it will precede the ground in time or space; it will be a part of the ground that has broken away, or emerges to become the figure; it will be more detailed, better focused, brighter, or more attractive than the rest of the field; it will be on top of, or in front of, or above, or larger than the rest of the field that is in the ground”

que la historia avanza. Estilísticamente, el movimiento de los personajes se evidencia mediante expresiones locativas como “a través, desde, por, bajo, sobre, entre, etc.”, esas expresiones se denominan *image schemas* (*esquemas de imagen*) y a su vez esos esquemas contienen tres elementos básicos: *trajector*: figura en movimiento; *path*: recorrido que sigue la figura; *landmark*: punto de referencia con el que el fondo está relacionado.

Aun cuando estos factores estén bien expuestos y delimitados en los textos literarios, hay otro elemento importante que debe tenerse en cuenta, este es, la atención. Stockwell dice:

Leer un texto literario es una experiencia dinámica que involucra un proceso de renovación de atención para crear y seguir las relaciones entre figura y fondo¹⁰(16).

Para la psicología cognitiva la atención es selectiva y, dentro de un campo visual, aquello que esta selecciona tiende a ser lo que se ha denominado figura, descuidando así el fondo. Esta teoría suele usar la metáfora de [*spotlight*] para referirse a la ubicación de lo que más atrae la atención. Hay cinco cuestiones que estudia la psicología cognitiva para determinar la atención dentro de un campo visual, estas cuestiones son: ¿cómo está representado el espacio?, ¿qué es un objeto?, ¿qué determina la forma del *spotlight*?, ¿cómo ocurre la selección en el interior del foco de atención? Y, finalmente, ¿cómo ocurre la selección entre objetos? Según Stockwell estas cuestiones también pueden trasladarse al texto literario.

Los elementos estilísticos, es decir los correspondientes a la forma del texto, son los que orientan la atención hacia cierto objeto. La atención únicamente se logra cuando

¹⁰ “Reading a literary text is a dynamic experience, involving a process of renewing attention to create and follow the relations between figure and ground”

los elementos estilísticos, a los que Stockwell ha llamado atractores/atractivos [*attractors*] se renuevan con frecuencia:

La atención está enfocada en un objeto –el cual es, por ejemplo, un personaje en una ficción narrativa o la configuración de un poema lirico- la atención sigue el objeto si este está en movimiento (esto es, a medida que el texto se desarrolla). En el campo visual, los grupos perceptuales atraen la atención más efectivamente que los grupos locativos: los objetos (las figuras) son más atractivas que el fondo¹¹. (19)

En resumen, los conceptos de figura, fondo y atención trabajados por la psicología cognitiva son transferibles a los estudios de la teoría literaria. En un texto literario, figura y fondo son términos que se corresponden con *background* y *foreground*. Esa diferenciación de campos se da gracias al ejercicio de la desfamiliarización. En la narrativa, los elementos que cumplen el papel de figuras son visibles porque pueden desplazarse entre escenarios. Ese movimiento se presenta mediante esquemas de imagen [*image schemas*] compuestos por un objeto que sigue una trayectoria [*trajectory*], un recorrido [*path*] y un campo visual o punto de referencia [*landmark*]. El uso especial de esos elementos estilísticos es el que permitirá que la atención se dirija hacia cierta figura y se renueve constantemente en relación al fondo.

Deixis cognitiva

El concepto central en el tema de la dependencia contextual del discurso es el de deixis. Con la intención de llevar a cabo un análisis literario, la poética cognitiva ha tomado las herramientas que la lingüística y la filosofía han organizado para definir este concepto. En pocas palabras, la deixis refiere a aquellos conceptos empleados como indicadores de

¹¹ Attention is focused on an object- which is typically a character in a fictional narrative or building or other setting in a lyrical poem, for example- and attention follows that object if it moves (that is, as the text develops). In the visual field, perceptual grouping attracts attention more effectively than locational grouping: objects (figures) are more attractive than background.

elementos diferentes: “yo”, “aquí” y “ahora” son por ejemplo términos deícticos cuya relación con el objeto indicado depende del contexto en que sea mencionado. En las dinámicas de lectura de la literatura, la mayoría de lectores experimentan una inmersión en el mundo que el texto les provee y de esta manera, los lectores proyectan sus mentes dentro de ese mundo ficticio. De esta manera, surge una suerte de experiencia vicaria en la cual el lector relaciona los eventos, los personajes, y los demás elementos de la historia con sus propias experiencias y conocimientos.

Peter Stockwell expone que el punto de partida deíctico es: el hablante (“yo”), el lugar (“aquí”) y el tiempo (“ahora”): *Yo estoy aquí ahora*. Ese punto de partida nos permite comprender el uso contextual de ciertas palabras como “venir”, “ir”, “ese”, “este”, “izquierda”, “derecha”, “sobre”, “bajo”, etc. Adicionalmente, a través de la deixis podemos desplazar nuestro punto y adoptar la perspectiva, por ejemplo, de un personaje: “Una manera de entender cómo podemos desplazar nuestro punto de vista para observar las cosas como otros lo hacen o como los personajes lo hacen, es reconociendo nuestra capacidad de proyección deíctica¹²” (43). Un ejemplo de esto es la emisión de una frase como “la lámpara está sobre ti” o “la puerta está detrás de ti” o “las llaves están a su lado derecho”.

Hay pues diferentes tipos de deixis, según Stockwell: perceptual, locativa, temporal, relacional, textual y composicional. La primera concierne a las percepciones de los personajes en un texto, esto incluye pronombres personales, demostrativos, artículos definitivos y estados mentales. La segunda refiere a los adverbios espaciales, demostrativos y a verbos en movimiento. La tercera a adverbios temporales y locativos. La cuarta refiere a expresiones que codifican el punto de vista social y situaciones

¹² “One way of understanding how we can shift our viewpoint to see things as others do or as characters in literature would, is by recognizing our capacity for deictic projection”

relativas al autor, al narrador, a los personajes y a los lectores incluyendo modalidades y expresiones de punto de vista y focalización. La quinta indica las expresiones que resaltan la textualidad del texto, por ejemplo, los títulos de los capítulos. Y finalmente, la sexta refiere a las elecciones estilísticas que establecen una relación entre el autor y el lector. (cf. Stockwell: 46).

Dentro de la teoría y la crítica literaria algunos conceptos desempeñan un papel deíctico, estos son: autor, personaje, foco, autor implicado, narrador, narratario [*narrate*], persona, perspectiva, punto de vista y voz. Sobre la base de estos elementos, la deixis es también fundamental para la idea de la realización de la percepción. Más aún, para Stockwell, la proyección deíctica es un proceso cognitivo, por tanto cuando está sucede el lector toma, evidentemente, una postura cognitiva que en algunas ocasiones puede tornarse desplazamiento deíctico [*deictic shift*] a través del cual “los lectores pueden ver cosas virtualmente desde la perspectiva de un personaje o de un narrador dentro del mundo del texto y construir un contexto rico resolviendo expresiones deícticas desde esa perspectiva¹³” (47)

Para identificar un desplazamiento deíctico es preciso, en primer lugar, encontrar cómo el autor del texto ha creado el centro deíctico, en segundo lugar, cómo este centro está evidenciado a través de un entendimiento cognitivo de los patrones textuales y, por último, cómo ese centro es desplazado y usado dinámicamente: “una novela que comienza con el campo deíctico centrado en el narrador podría desplazar su centro deíctico “hacia abajo” hasta un momento más antiguo en la vida del narrador, o hacia una locación

¹³ “readers can see things virtually from the perspective of the character or narrator inside the text-world, and construct a rich context by resolving deictic expressions from that viewpoint”

espacial diferente, o incluso hacia el centro deíctico de otro personaje de la novela¹⁴ (Stockwell 47).

En resumen, la deixis cognitiva parte del concepto de *centro deíctico*, ese centro es el que le permite al lector entender el uso de ciertas palabras cuyo significado es dependiente del contexto en el que sean mencionadas. Una vez el lector identifica ese centro puede realizar una *proyección deíctica* que le permita, desde su experiencia de lectura, ubicarse en la perspectiva de ciertos personajes en ciertos escenarios. Por otro lado, el centro deíctico no es estático pues puede también desplazarse temporal, espacialmente o hacia otro personaje o figura del texto y así permitir la movilidad de la percepción de los personajes y de los lectores.

¹⁴ “a novel which begins with the deictic field centred on a narrator might shift its deictic centre “down” to a point earlier” in the narrator life, or to a different spatial location, or even to the deictic centre of a character in the novel”

CAPITULO 2

EL MUSEO DE LA INOCENCIA

El presente capítulo abordarán las diversas maneras en que el lector interactúa con la historia de *El Museo de la Inocencia*. Así pues, se abordará la transformación de la percepción de los objetos descritos en la novela y de los objetos del museo, y acto seguido, se analizará los posibles acercamientos que el lector tiene frente al contenido y a la estructura de la novela.

2.1 LA PERCEPCIÓN DEL LECTOR/VISITANTE

A partir de la descripción en la novela de los objetos recolectados por Kemal, el lector se hace una idea de cómo lucen, se los imagina, les atribuye ciertas características y complementa con su experiencia y con sus conocimientos las imágenes de aquello que no puede percibir a través de sus sentidos. Kemal presenta con detalle aquellos objetos que están cargados de recuerdos porque han pertenecido a su amada. Esa relación se hace evidente en apartados como el del capítulo 14 *Las calles de Estambul. Puentes, cuestras, plazas*:

Expongo estos paquetes de cigarrillos, el cenicero de Kütahya que saqué de un armario y llevé al dormitorio, el vaso y la taza de té (de Füsün), y la concha marina con la que ella jugueteaba nerviosa cada vez que me contaba una de sus historias, para que reflejen el ambiente denso, agotador y aplastante del cuarto en aquel momento y los pasadores infantiloides de Füsün para que no se olvide que estas historias le habían ocurrido a una niña (*El Museo de la Inocencia*, 78).

Por supuesto en el catálogo y por ende en el museo hay otra presentación de esos objetos y de su organización:

Después de muchos años de coleccionar objetos, de visualizar y de dibujar planos de gabinetes como si estuviera escribiendo una interpretación (un espectáculo) teatral, organizamos tazas de té, ceniceros de porcelana de Kütahya y las pinzas de Füsün, dentro de las cajas a través de una metodología de ensayo y error¹⁵. (*The Innocence* 100)

Así pues, cuando el lector de la novela se torna visitante del museo, los objetos son entendidos de otra manera, allí el lector/visitante confronta sus representaciones con los objetos “reales”, ya no los imagina sino que los percibe. En un primer momento, las imágenes mentales de los objetos serán notablemente diferentes a los verdaderos objetos, por ejemplo, el pendiente, que es el primer objeto que el visitante encuentra en el museo tiene otras dimensiones, otras formas, quizá otros colores, sensorialmente es distinto pero guarda ciertas similitudes con la imagen que el lector había formado apoyándose en las descripción del pendiente en la novela¹⁶.

No obstante, el lector aún cuenta con la historia que leyó, puede atribuirle a los objetos características ya no físicas sino relacionadas con el recuerdo de los pasajes que leyó en la novela. Sin embargo, la realidad de la colección de los objetos es otra, estos no fueron realmente recolectados por Kemal sino por Pamuk, son anteriores a la historia y no pertenecieron verdaderamente a los personajes que en ella aparecen, fueron al contrario, los que inspiraron los acontecimientos ficticios de la novela. Sobre esa colección de objetos dice Pamuk en *The innocence of objects*:

¹⁵ After many years of collecting objects, of visualizing and sketching cabinet layouts as if I were writing theatrical stage directions, we arranged cups of tea, Kütahya porcelain ashtrays, and Füsün's hairclips inside the boxes through trial and error.

¹⁶ Además de la novela, el catálogo y el museo, existe una audio guía. Si el lector/visitante hace uso de ella podrá oír la voz de Pamuk y en algunas ocasiones la voz de Kemal, allí, como en el catálogo, Pamuk explica cómo fue creado el museo mientras Kemal narra fragmentos de la ficción. La audio guía es también un detonante de la “separación” entre la historia ficticia y la real, entre la novela y el museo.

Entre más objetos coleccionaba para el museo, más progresaba la historia en mi cabeza... Comencé a coleccionar estas cosas a mediados de 1990 para más adelante crear el universo de objetos que llenaría el museo y la novela... Primero, cuando alguien me preguntaba qué iba a hacer con las cosas que estaba acumulando, no podía responder “Voy a construir un museo y su catálogo será una novela” parecía una respuesta ambiciosa. De hecho, no sabía que iba a hacer con mi colección en crecimiento¹⁷. (21)

En suma, aquellos objetos descritos en la novela entrañan una relación especial con aquellos elementos expuestos en el museo. Si Pamuk hubiese llevado a cabo la idea inicial de construir un catálogo o una enciclopedia, la relación sería en definitiva distinta, pues los objetos no remitirían de manera adecuada a las definiciones y descripciones de los sentimientos y de las experiencias ficticias de la historia entre Kemal y Füsün. Dice Pamuk:

...Rápidamente me di cuenta de que escribir mi novela como un catálogo anotado no me permitiría explorar y expresar adecuadamente la total importancia del romance entre Füsün y Kemal y la completa cultura de ese periodo a través de los objetos.

Sí, yo iba a fundar un museo y la novela iba a contar las historias de los objetos en el museo y la realización del museo mismo, pero ya no necesitaba un catálogo

¹⁷ The more objects I collected for the museum, the more the story in my mind progressed... I began to collect these things from the mid-1990s onward to create the universe of objects that fills the museum and the novel... At first, whenever anyone asked what I was going to do with the stuff that I was accumulating, I was unable to answer them. “I will build a museum, and its catalogue will be a novel” seemed too ambitious as a response. In fact, I didn’t quite know what I was going to do with my growing collection.

anotado, ahora quería escribir la historia de Füsün y Kemal en una novela clásica¹⁸. (*The innocence* 16)

Ahora bien, ¿De qué manera se convierte la enciclopedia en novela? y ¿Qué particularidad contiene ese texto narrativo? La enciclopedia se convierte en novela, naturalmente, por la inclusión de un relato y, especialmente, de un narrador. Es ese narrador lo que define la particularidad de *El Museo de la Inocencia*.

2.2. CONFIGURACIÓN ESTRUCTURAL DE LA NOVELA

Recapitemos, anteriormente se había dicho que las estructuras narrativas con las cuales está configurada una novela son de suprema importancia para la construcción de mundos y, consiguientemente, para el proceso de comprensión que lector realiza. En los siguientes apartados veremos cuáles son esos elementos narratológicos que Orhan Pamuk utiliza de manera especial para construir su novela y, seguidamente, veremos como lector se relaciona con los personajes, los escenarios y los acontecimientos de la historia y cómo su proceso de lectura va evolucionando y notando los cambios estructurales de la narración.

2.2.1. Narratología en contexto

Focalización

En *El Museo de la Inocencia*, la relación entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se muestran es, en principio, estable y exhibe una única perspectiva.

¹⁸ ... I quickly realized that writing my novel as an annotated catalogue would not allow me to adequately explore or express the full import of Kemal and Füsün's romance and the entire culture of the period through objects.

Yes, I was going to set up a museum, and the novel was going to tell the stories of the objects in the museum and of the making of the museum itself. But I no longer had much need for an annotated museum catalogue. I now wanted to write the story of Füsün and Kemal in the form of a classic novel.

No obstante, hacia el final de la historia esa relación se torna móvil debido a la traslación y a la reubicación del focalizador. De manera más específica, la novela contiene 83 capítulos de los cuales 82 son aparentemente relatados por Kemal Keskin, pues es él quien de manera auto e intradiegetica narra los acontecimientos de la historia. Sin embargo, en el capítulo 83, en vez de llevarse a cabo la natural y esperada isotopía diegética, propia de la finalización de una historia narrada en primera persona, hay un cambio de focalización y por lo tanto de narrador que implican la transformación de la relación entre lo que se ve y quién lo ve. Este cambio se hace explícito en el siguiente fragmento de la novela:

De la misma forma que, según Aristóteles, la línea que une los momentos es el Tiempo, yo comprendía que la línea que uniera los objetos debía ser un relato. Así pues, un escritor podía redactar el catálogo de mi museo como si escribiera una novela. No me apetecía en absoluto intentar escribir por mí mismo un libro semejante. ¿Quién podría hacerlo?

Así fue como busqué al señor Orhan Pamuk, que narra este libro con mi voz y mi consentimiento. En tiempos, su padre y su tío habían hecho negocios con mi padre y mi familia. Era de una vieja familia de Nisantasi que había perdido su fortuna y pensé que comprendería bien el contexto de mi historia. Además había oído que era un hombre consagrado a su trabajo a quien le gustaba narrar historias de verdad. ¹⁹(*El Museo* 621)

Si consideramos los fragmentos señalados, los pronombres personales como *yo, me, mí* nos demuestran que la narración se presenta en primera persona, y que esa persona no es otra que Kemal Keskin, pero la oración: “Así fue como busqué al señor Orhan Pamuk, que narra este libro con mi voz y mi consentimiento” detona la aparición de una tercera

¹⁹ Los fragmentos subrayados son obra de la autora de esta monografía

persona que redefine la focalización, es decir, Orhan Pamuk irrumpe en la narración de Kemal y presenta la verdadera voz narrativa de la historia.

Veamos a continuación el fragmento donde Pamuk toma definitivamente la voz del narrador:

Hola, soy Orhan Pamuk. Con permiso de Kemal Bey, voy a empezar con mi baile con Füsün (...) Yo no era lo bastante guapo ni llamativo como para atraer su atención, por entonces ni siquiera era... que se yo, lo bastante maduro ni tenía suficiente confianza en mí mismo a pesar de ser cinco años mayor que ella. Por la cabeza me rondaban ideas, libros y novelas moralistas que me impedían disfrutar de la noche (*El Museo* 625).

Los pronombres personales siguen siendo los mismos: *yo, mí, me*, pero esta vez su emisor es diferente y por esta razón los acontecimientos se cuentan desde otra perspectiva; el agente que ve y la manera en que ve los acontecimientos, los personajes y los objetos dentro de la historia, cambia. Aún así, la focalización en ambos casos es interna porque tanto Kemal Keskin como Orhan Pamuk son personajes que participan en la historia, ambos experimentan tiempos, lugares y sucesos dentro de ella, pero cada personaje acomoda los acontecimientos a su propio campo de experiencias.

Ahora bien, la teoría de la narrativa nos indica que la manera de identificar la posición interna o externa de la focalización, es a través de expresiones que describan el espacio y la localización donde se llevan a cabo los acontecimientos: cerca, lejos, detrás, frente a, etc. Analicemos entonces estas expresiones locativas en otros dos fragmentos de la novela. En el primer ejemplo el focalizador está encarnado por Pamuk. Esta escena describe el momento en que él le cuenta a Kemal Keskin, cómo durante la fiesta de su compromiso bailó con Füsün. Durante la descripción, Orhan Pamuk evidencia la cercanía de los cuerpos y las sensaciones que en él despertaba bailar con aquella mujer. En este

caso, lo que permite reconocer la focalización interna son las localización corporales como *la proximidad de su piel, y la punta de mis dedos*. A su vez, esas locaciones están acompañadas de pronombres en primera persona:

(...) mientras me precedía a la pista de baile, observé su largo cuello, sus hombros desnudos, su maravillosa espalda y su sonrisa momentánea y me dejé llevar por la imaginación. (...) Mientras nos balanceábamos ligeramente girando poco a poco, la proximidad de su piel, la firmeza de su cuerpo, la vitalidad de sus hombros y sus pechos me confundían la mente (...)

En la punta de mis dedos índice y corazón de la mano derecha, que había colocado respetuoso y complacido algo más arriba de su linda cadera, sentía hasta el menor movimiento de su columna como si fuera el pulso. (...) La recordé durante años. En algunos momentos sentía en la punta de mis dedos sus huesos, la sangre recorriendo con vigor su cuerpo (...) (*El Museo* 626)

En el segundo ejemplo el focalizador está encarnado por Kemal Keskín. En él se describe uno de los momentos en que Kemal y Füsün hacen el amor en el apartamento abandonado de la madre de Kemal. Aquí, la focalización interna se evidencia también por las localizaciones corporales y espaciales como *entré en ella o el colchón sobre el que hacíamos el amor*, y por el acompañamiento de los pronombres en primera y tercera persona:

(...) Besé el hombro de Füsün, sudorosos por el calor y el sexo, la abracé lentamente, entré en ella y le mordí ligeramente la oreja izquierda (...) Fuera lucía ese cielo resplandeciente tan característico de Estambul en los días de primavera (...) Notábamos una frescura similar procedente del colchón que apestaba a rancio sobre el que hacíamos el amor olvidados de todo como niños felices. A través del balcón abierto sopló una brisa primaveral con perfume a mar y a tilos

que levantó los visillos, los dejó caer a cámara lenta sobre nuestras espaldas y provocó un escalofrío en nuestros cuerpos desnudos. (Pamuk 15)

En resumen, la focalización en la obra puede ser entendida como un aspecto móvil de la historia debido a la translación que focalizador sufre en el último capítulo de la novela. Orhan Pamuk revela que es él quien ha narrado toda la historia tomando prestada la voz de Kemal Keskín y por esta razón los rasgos autodiegéticos e intradiegéticos se transforman. La relación entre lo focalizado y el focalizador cambia, es decir, no todos los acontecimientos son vistos desde el interior, el narrador se desplaza de persona y la novela pierde la isotopía diegética.

Narrador

El narrador está, en este caso, ligado a la focalización. Si se siguen los presupuestos de Mieke Bal, en esta como las demás narraciones no hay más que un narrador en primera persona cuyo objeto de emisión puede ser él mismo mediante la primera persona “yo” o puede ser un tercero mediante la tercera persona “él” o “ella”. En *El Museo de la Inocencia* la narración se presenta en primera persona tanto en el ejercicio de Kemal Keskín como en el de Orhan Pamuk, lo que realmente sucede cuando se interrumpe la isotopía diegética es que aparece un nuevo personaje llamado Orhan Pamuk, que convierte al antiguo narrador Kemal Keskín en objeto de emisión “él” y tiene además una participación variante con respecto a la ubicación de su persona en los acontecimientos de la historia. En otras palabras, cuando Pamuk cuenta las experiencias vividas entre Füsün y Kemal, se ubica en un plano externo pues en esos momentos él no hace parte de los acontecimientos en sí mismos, los conoce tiempo después cuando el mismo Kemal se los cuenta. Sin embargo, cuando Pamuk cuenta los sucesos que él mismo experimentó

con Füsün por un lado y con Kemal por otro, ocupa un lugar interno en la obra pues él es personaje y a la vez protagonista de la historia.

En el siguiente fragmento se hace evidente la complejidad de la interacción entre los narradores, su transformación y su ubicación respecto al texto y su focalización. Ambas voces se encuentran aquí a manera de diálogo. Este diálogo aparece después de la confesión de que es Orhan Pamuk quien narra verdaderamente la historia, no obstante los fragmentos que le preceden y que le siguen están narrados por Kemal Keskin:

De vuelta de uno de aquellos viajes primero le conté mis andanzas, luego le describí los museos que había visitado y entonces le pregunté cómo andaba la novela.

-Estoy escribiendo el libro en primera persona del singular- dijo Orhan Pamuk

-¿Qué quiere decir?

-En el libro es usted quien narra la historia usando el “yo”, Kemal Bey. Yo hablo por usted. Estos días me estoy esforzando mucho en ponerme en su lugar, en ser usted.

- Entiendo -dije-. Muy bien ¿y ha vivido usted alguna vez un amor parecido, Orhan Bey?

-Hmmm... No estamos hablando de mí- dijo, y se calló

Tras trabajar un buen rato nos tomamos unos rakis en el desván del museo. Estaba agotado de hablarle de Füsün y de lo que habíamos vivido. Después de que se fuera me tumbé en la cama en la que Füsün y yo habíamos hecho el amor tiempo atrás (...) y pensé que era lo que me resultaba raro de que narrara mi historia hablando por mí. (*El Museo* 624)

La complejidad de este fragmento no se debe únicamente a la interacción de las dos voces, sino a las intervenciones que Pamuk hace explicando el procedimiento de construcción gramatical de la novela. Expresiones como: Estoy escribiendo el libro en primera persona del singular o como “En el libro es usted quien narra la historia usando el “yo”” exhiben la duplicidad y a su vez, paradójicamente, la singularidad y en la identidad (o si se quiere alteridad) de las voces narrativas.

En resumen, el narrador en *El museo de la Inocencia*, al igual que la focalización sufre un cambio. El objeto de la emisión cuando el ejercicio de la narración le pertenece a Kemal es él mismo, es decir, es la primera persona del singular expresada evidentemente con el pronombre “yo”, no obstante, ese objeto de emisión cambia del “yo” al “él” cuando Orhan Pamuk “comienza” a narrar la historia, lo que sucede en el cambio es en primer lugar que Kemal se torna únicamente personaje y ya no es narrador, y en segundo lugar, la visión de los acontecimientos se desplaza en algunas ocasiones hacia afuera y en otras ocasiones regresa al interior de la historia.

2.2.2 Poética cognitiva en contexto

Figura y fondo

Dos aspectos pueden atribuirse al análisis de Figura y Fondo en *El museo de la Inocencia*. El primero de ellos es el que refiere a los *objetos* sobresalientes en la historia y el segundo de ellos es el que refiere a los *sujetos* prominentes en la misma. Algunos de los objetos que Kemal Keskin va comprando, robando, recogiendo, adquiriendo y coleccionando, son en ciertas ocasiones dominantes y se distinguen claramente del Fondo de la narración. Por otro lado, los sujetos prominentes son, en nuestro análisis, Kemal y Orhan Pamuk pues siempre están ubicados en el *foreground* del relato.

El primer objeto que aparece como elemento dominante es el pendiente de Füsün. En un principio él hace parte del fondo pero eventualmente se desliga de este y adquiere bordes claramente delimitados debido a que su descripción es más detallada, mejor enfocada y más atractiva que el resto del campo. Siempre está situado en los puntos más visibles y está en movimiento para no ser perdido de vista. Este es el recorrido del pendiente en el primer capítulo:

1. Primera aparición: "(...) le mordí ligeramente la oreja izquierda, cuando de súbito el pendiente que llevaba pareció quedarse detenido en el aire durante largo rato y luego cayó por su propio peso. Éramos tan felices que fue como si no percibimos aquel pendiente, en cuya forma no me había fijado ese día, y seguimos besándonos." (15)
2. Reparición: "Cuando nos vimos al día siguiente, Füsün me dijo que lo había perdido. En realidad, después de que se fuera yo había visto entre las sábanas azules aquel pendiente en cuyo extremo tenía la inicial de su nombre, y en lugar de guardarlo, impulsado por un extraño instinto, me lo metí en el bolsillo de la chaqueta para que no se perdiera.
-Aquí está cariño- le dije. Metí la mano en el bolsillo derecho de la chaqueta, colgada del respaldo de la silla-. ¡Vaya! Pues no está. (...)
- Por favor, tráemelo mañana, no lo olvides- dijo Füsün abriendo enormemente los ojos-. Tiene mucha importancia para mí. (16)

En el transcurso de la novela, el pendiente aparece una y otra vez, de hecho es el objeto que inaugura el libro, el catálogo y el museo. Ahora bien, con respecto a los sujetos prominentes, estos pueden tornarse dominantes porque tienen la capacidad de moverse entre escenarios y porque también cargan ciertas particularidades como un nombre propio y rasgos psicológicos que los hacen más perceptibles. Los personajes crean *image*

schemas compuestos por estos elementos: *trajector*: figura en movimiento; *path*: recorrido que sigue la figura; *landmark*: punto de referencia con el que el fondo está relacionado. Tomemos dos ejemplos, uno del sujeto Kemal Keskín y otro del sujeto Orhan Pamuk:

1. Kemal Keskín: “Al día siguiente, 30 de abril de 1975, miércoles, esperé a Füsün entre las dos y las cuatro en el edificio Compasión, pero no apareció. Al volver a la oficina ligeramente decepcionado y un tanto confuso, sentía una profunda inquietud. Pero Füsün tampoco vino. En aquellas habitaciones sin ventilar, entre los jarrones y los vestidos, entre objetos antiguos cubiertos de polvo, veía las viejas fotografías tomadas de forma inexperta por mi padre (...) Al día siguiente, mientras almorzaba en el restaurante. Haci Arif con Abdülkerim, concesionario de Satsat en Kayseri (...) recordé abochornado que había esperado dos días seguidos a Füsün en aquel piso vacío (...) terminé de comer a toda prisa y corrí al edificio compasión.” (38)

El personaje se desplaza constantemente entre escenarios, el primer escenario es el edificio compasión, el segundo la oficina, el tercero es nuevamente el edificio Compasión y el cuarto es el restaurante Haci Arif, adicionalmente, los rasgos psicológicos se van develando con los sentimientos de Kemal: *ligeramente decepcionado, un tanto confuso, una profunda inquietud, recordé abochornado*, etc. Así pues la *image schema* que aparece aquí es una donde el objeto que sigue una trayectoria es Kemal, el recorrido es el que hace entre la oficina, el restaurante y el edificio y el fondo, en este caso, no está bien definido, podríamos decir tentativamente que es la ciudad de Estambul.

2. Orhan Pamuk: “Al llenarse la pista de baile, nuestros cuerpos se quedaron pegados el uno al otro por un momento cuando una pareja nos chocó por detrás. Permanecí callado un buen rato después de aquel contacto estremecedor. Observando su cuello y su pelo me embargó la felicidad que podría ofrecerme e

intuí que sería capaz de olvidar los libros y mi deseo de convertirme en novelista (...) La estaba acompañando hasta su mesa con una elegancia aprendida en las películas cuando no pude contenerme más.” (Pamuk 627)

En este caso no hay desplazamientos tan extensos como en la cita anterior, no obstante es posible identificar esquemas de imagen donde la pista de baile y, en consecuencia, el salón de recepciones son los puntos de referencia, los recorridos que siguen las figuras son los hechos cuando bailan y aquel realizado desde la pista de baile hasta la mesa en la cual Füsün va a sentarse, y finalmente, la figura que sigue una trayectoria es, evidentemente, Pamuk pero en este caso está acompañado de Füsün. A su vez, los rasgos psicológicos pueden identificarse a través de expresiones cómo: *aquel contacto estremecedor, mi deseo de convertirme en novelista, me embargó la felicidad, etc.*

Deixis cognitiva

En el ámbito del habla, la deixis es el concepto central de la dependencia contextual, no obstante, la deixis puede también expandirse hacia el lenguaje escrito y por ende al campo literario. Dentro de un texto narrativo, la proyección deíctica nos permite entender y ver las cosas como los personajes u otras entidades del texto lo hacen. Esas entidades se relacionan con diversos niveles del texto ligados inicialmente a las figuras del lector y del autor; la primera figura entraña roles como los del lector real, el lector implícito y el narratorio²⁰ la segunda figura, por otro lado, implica roles como un autor real, uno implícito y un narrador. Justo en el medio de ambas figuras –lector y autor- están los personajes. Estas entidades, o si se quiere roles, acompañan la focalización, constituyen los enlaces deícticos del texto.

En *El Museo de la Inocencia*, el centro deíctico está determinado por: a). Un hablante: un narrador autodiegético cuyo nombre es Kemal Keskín; b). Un lugar: El museo

²⁰ El narratorio o *narratee* en la persona dentro del texto a quién el narrador se dirige.

de la Inocencia, la ciudad de Estambul y los sitios a través de los cuales el narrador y los personajes se desplazan dentro de la ciudad y fuera de ella; c). Un tiempo: el lapso existente entre los años 1974 y 2000. La identificación de este centro deíctico se rastrea a través de las categorías perceptuales, espaciales y temporales de la deixis. En el primer caso los pronombres personales ligados a la focalización de los acontecimientos están expresados en primera persona y están ligados a ciertos estados mentales como los recuerdos y los deseos. En el caso de la deixis espacial y de la deixis temporal la organización de las palabras está determinada por el uso de verbos en movimiento como “ir o venir”, o adverbios locativos como “en la ciudad” o adverbios de locación y de tiempo como “allá” y “ayer” que siempre son emitidos, de manera directa o indirecta, por el narrador.

Para ilustrar lo anterior, léase el siguiente fragmento de la novela, en el cual el hablante es Kemal, el lugar es *El Museo de la Inocencia* y los sitios con él relacionados y el tiempo es el presente acompañado de un par de analepsis:

Conseguí para el Museo de la Inocencia estas postales que muestran el hotel Hilton de Estambul más de veinte años después de la época en que transcurre mi historia haciéndome amigo de los más destacados coleccionistas de Estambul y pateándome los mercadillos (y los museos pequeños) de la ciudad y de Europa. Cuando, tras largos regateos, el famoso coleccionista Halit Bey el Enfermo me permitió tocar una y mirarla de cerca, la conocida fachada de estilo moderno e internacional del hotel me recordó de repente no solo la noche de mi compromiso, sino también mi infancia entera. (135)

Una vez identificado el centro, se puede presentar el desplazamiento o cambio deíctico²¹, a través del cual los lectores pueden ver cosas virtualmente desde el punto de vista del narrador o de algún personaje inscrito en el mundo del texto y pueden construir un contexto detallado resolviendo expresiones deícticas desde esa perspectiva²². En el caso que nos ocupa, el lector se desplazaría hasta el centro deíctico de Kemal Keskín y resolvería expresiones como *aquí, yo, ahora, en la ciudad, estas*, etc. Ese desplazamiento también puede darse cuando el narrador describe desde el presente un eventos pasados de su vida, o cuando describe otros lugares diferentes al que el habita en el momento de la narración, o cuando se desplaza hasta el centro deíctico de otro personaje. Este último caso es el que se encuentra cuando el narrador y la focalización en *El Museo de la Inocencia* cambian, es decir, cuando Kemal Keskín se “transforma” en Orhan Pamuk. De esta manera la deixis perceptual, espacial y temporal se trasladan a otro punto de la narración. Léase el siguiente fragmento narrado por Pamuk:

Kemal Basmaci, protagonista de nuestra novela y fundador de nuestro museo, falleció el 12 de abril del año 2007, o sea, en el quincuagésimo cumpleaños de Füsün, a la edad de sesenta y dos años, de un ataque al corazón que sufrió poco antes del amanecer mientras dormía en una enorme habitación del Gran Hotel de Milán que daba a la vía Manzoni, donde siempre se hospedaba cuando iba a esa ciudad (...) Al funeral en la mezquita de Tesvikiye acudió la mayor parte de la gente cuyos nombres aparecen en el índice onomástico de nuestro libro. La madre de Kemal, Vecihe Hanım, estaba en el balcón desde el que siempre

²¹ El concepto utilizado por Peter Stockwell es *deictic shift*

²² This imaginative capacity is a deictic shift which allows the reader to understand projected deictic expressions relative to the shifted deictic centre. In other words, readers can see things virtually from the perspective of the character or narrator inside the text-world, and construct a rich context by resolving deictic expressions from that viewpoint. (Stockwell 47)

contemplaba los entierros; se había cubierto la cabeza con un pañuelo. Los que estábamos en el patio vimos con los ojos llenos de lágrimas cómo despedía a su hijo llorando desconsolada. (...) Todos los allegados de Kemal Bey que antes no habían querido verme, quisieron hacerlo uno por uno en los meses posteriores (...) (635)

Los pronombres personales son ahora en tercera persona, Kemal es el objeto de emisión y no el hablante, por tanto no hay una descripción de sus pensamientos y sentimientos. Los lugares que antes se describían con total conocimiento y familiaridad, ya no se describen así porque el narrador real no los focaliza intradiegeticamente sino extradiegeticamente. Y, finalmente, como un asunto adicional, Pamuk no se refiere ya a asuntos de la historia entre Kemal y Füsün sino a asuntos correspondientes a la forma y a la construcción de la novela de la novela como el índice onomástico. En resumen, la comprensión de las expresiones deícticas debe moverse hacia otro centro para que el lector pueda comprender la perspectiva desde la cual se narra la historia.

En resumen, el centro deíctico en *El Museo de la Inocencia* está determinado por el hablante Kemal Basmacı situado en el Museo de la Inocencia en Estambul y ubicado en el lapso un tiempo entre 1974 y 2000. Ese centro es el que le permite al lector entender el uso de las palabras cuyo significado es dependiente del contexto en el cual Kemal las menciona. Una vez el lector identifica ese centro puede realizar una proyección deíctica que le permita, desde su experiencia de lectura, ubicarse en la perspectiva de ciertos personajes y en ciertos escenarios ligados siempre a la focalización de Kemal.

De igual manera, al no ser estático el centro deíctico, en *El Museo de la Inocencia* hay un desplazamiento no solo temporal y espacial sino también hacia otro personaje o figura del texto que permite la movilidad de la percepción de los acontecimientos. Ese desplazamiento sucede cuando el centro deíctico de Kemal se mueve hasta uno nuevo,

ubicado temporal y espacialmente en el mismo punto pero cuyo hablante es Orhan Pamuk. La consecuencia de ese cambio es que las expresiones deícticas deben resolverse de otra manera, reubicando todas aquellas categorías perceptuales.

Tanto la narratología como la poética cognitiva pareciesen exponer de manera general cómo se llevan a cabo los procesos de escritura y lectura de los textos narrativos. En el siguiente capítulo, se analizará de qué manera Orhan Pamuk ejecuta ambos procesos y, acto seguido, se retomarán algunos presupuestos de la poética cognitiva que guardan ciertos vínculos con lo que el autor de *El Museo de la Inocencia* cree acerca de la relación que entabla el lector con la novela.

CAPITULO 3

LA COMPRENSIÓN DE LA LITERATURA

Uno de los asuntos de la literatura a los cuales Orhan Pamuk se refiere constantemente, es al de la sensación de sumergirse en el mundo que la novela nos ofrece y al de encontrar, en esa ficción, elementos tan reales y auténticos como los de la vida misma. La experiencia de lectura de una novela se asemeja, según Pamuk, a aquella experiencia en la que el visitante de un museo contempla el escenario paisajístico que allí se le presenta. En la conferencia titulada *Lo que hace nuestra mente cuando leemos novelas*²³ Pamuk señala:

Cuando nos sumergimos en una novela, y al igual que sucede en los sueños, a veces es tan honda la impresión que nos causa la extraordinaria naturaleza de las cosas que leemos, que olvidamos dónde estamos y es como si estuviésemos rodeados de la gente y los acontecimientos imaginarios que estamos presenciando. En esas ocasiones, tenemos la sensación de que el mundo ficticio que descubrimos es más real que el propio mundo real. El hecho de que esas segundas vidas puedan parecernos más reales que la realidad significa a menudo que sustituimos las novelas por la realidad, o al menos que las confundimos con la vida real. (11)

Más aún, esa sensación de sumergirse en la novela apunta a lo que pareciese ser la experiencia común de todo lector cuando lee un texto con esas características narrativas. Para Pamuk, las novelas proporcionan placeres y activan procesos mentales que ninguna otra fuente artística facilita, ni siquiera los elementos que están expuestos en los museos. Así pues, aunque existen diversas formas de leer una novela –de un modo lógico, con la

²³ Conferencia perteneciente al libro *El novelista ingenuo y el sentimental*

imaginación, con pequeñas partes de la mente, del modo que queremos, del modo en que quiere el libro, etc. (Pamuk 12)- pareciese que el efecto que ellas tienen sobre los lectores es casi siempre el mismo. En el caso de Pamuk, ese efecto se manifiesta así:

Al igual que el visitante del museo que desea ante todo que el cuadro que está mirando deleite su sentido de la vista, yo prefería la acción, el conflicto, la riqueza de paisaje. Disfrutaba la sensación de observar en secreto la vida privada de un individuo y de explorar los recovecos más oscuros del paisaje general (...) Mientras me veía arrastrado lentamente al mundo de la novela, me daba cuenta de que las sombras de los actos que había realizado antes de abrir las páginas de la novela se desvanecían poco a poco (...) y que un nuevo mundo se aparecía palabra por palabra, frase a frase, ante mí (...) todas las puertas de mi percepción se abrían de par en par ... Mientras centraba toda mi atención en los detalles de la novela que tenía en las manos para amoldarme al mundo en el que estaba entrando, me esforzaba por visualizar las palabras en mi imaginación y para recrear mentalmente todo lo que se describía en el libro. (13)

Entonces, para sumergirse en la novela es preciso imaginar detalladamente aquello que ella introduce. Un adecuado ejercicio mental para lograr lo anterior es, a nuestro juicio y al de Pamuk, ver el mundo del texto a través de los ojos de los personajes (tal y como lo explicamos a través de la deixis cognitiva en capítulos anteriores). Una vez se haya llevado a cabo ese procedimiento, muchos otros ejercicios mentales más son necesarios para que el lector continúe sumergido en ese mundo. Acerca de lo anterior dice Pamuk:

Nuestra mente realiza un gran esfuerzo cuando estamos inmersos en una novela... Oscilamos continuamente entre el paisaje... los protagonistas, los pensamientos de los protagonistas, y los objetos que tocan; de los objetos a los recuerdos que tocan, a los otros protagonistas y luego a pensamientos

generales. Nuestra mente y nuestra percepción trabajan de forma intensa, con gran rapidez y concentración, llevando a cabo numerosas operaciones de forma simultánea... (18)

Además de las explicaciones prosaicas y estéticamente agradables, existen otro tipo de disquisiciones acerca de la experiencia de un lector que lee un texto literario. La poética cognitiva lo hace de manera más analítica y basándose en diferentes teorías lingüísticas, psicológicas y computacionales. Lo que esta pretende es, de nuevo, aclarar esas operaciones mentales que de manera simultánea llevamos a cabo cuando leemos literatura. Veamos a continuación cuáles son y cómo funcionan esas operaciones:

LA COMPRENSIÓN DE LA LITERATURA SEGÚN LA POÉTICA COGNITIVA

Para explicar esa sensación de ser transportado, la poética cognitiva introduce el término de *comprensión de la literatura*, en el cual hay una proyección imaginativa [*imaginative comprehension*] tanto emocional como cognitiva. Diferentes conceptos lingüísticos, literarios y por supuesto cognitivos hacen parte de este proceso de comprensión. Entre ellos encontramos la deixis de la cual hemos hablado anteriormente y que, en este caso, hace referencia al rol de viajero [*traveller*] que asume el lector cuando lee un texto narrativo:

Debe haber un lector (viajero) el cual es transportado. Esto implica que los lectores se adapten a nuevas condiciones, asumiendo características y actitudes, incluso asumiendo percepciones y creencias, con el fin de que las escenas literarias cobren sentido. Con la intención de participar en la simple proyección deíctica que nos permiten rastrear el punto de vista de un personaje, debemos

adoptar un modelo imaginario de ese otro punto de vista y de esa otra creencia.²⁴

(Stockwell 152)

Así pues, en el proceso de comprensión de la literatura, en nuestro caso en el de la novela, el lector debe asumir en primer lugar el papel de viajero y acto seguido debe lograr observar, entender y habitar el mundo de la novela a través de los ojos de los personajes (En este caso, la herramienta que posemos para acceder a los procesos deícticos es la *focalización*).

Además de esto, otros conceptos como *mundos discursivos y espacios mentales* [*Discourse worlds and mental spaces*²⁵], *literatura como parábola* [*literatura as parable*²⁶], y *esquemas y guiones* [*script and schmeas*²⁷] son importantes en este proceso de la comprensión literaria. Peter Stockwell explica que, en el primer caso el lector sufre sensaciones contradictorias al descubrir que en los mundos posibles de la literatura él no puede intervenir directamente en las acciones de los personajes ni puede interactuar con ellos pero, contrariamente, si se puede hablar y opinar sobre ellos y sus acciones.

Como el lector no puede ejercer una *reacción participativa* [*participatory response*] dentro del texto -previniendo al héroe de que el villano está tras él y va a atacarlo, o evitando que un personaje ingiera un alimento que contiene veneno- su rol se reduce al de *participante al margen* [*side-participant*] de la acción. Es en este punto donde entra el concepto de literatura como parábola que, para combatir ese tipo de restricciones,

²⁴ There must be a reader who is transported. This involves the reader adapting themselves to new conditions, taking on assumed characteristics and attitudes, even assumed perceptions and beliefs, in order to make sense of the literary scene. In order to engage in the simple deictic projection that allows us to track a character's point of view, we must take on an imagined model of that other point of perception and belief. (Cognitive poetics: an introduction 152)

²⁵ Leer *Cognitive poetics: an introduction*, capítulo 6

²⁶ Leer *Cognitive poetics: an introduction*, capítulo 7

²⁷ Leer *Cognitive poetics: an introduction*, capítulo 4

instaura un modelo llamado *construction-integration model (CI)* (153) cuyo propósito es explicar las dos etapas de la comprensión. Acerca de esto dice Stockwell:

La comprensión es vista como un proceso de dos etapas. La primera etapa es una fase de construcción en la cual una representación macroestructural es creada. Esta es una aproximación al contenido proposicional del texto. Es construida desde la base del texto junto con las inferencias hechas a nivel local del proceso de lectura. La representación es en esta etapa incoherente.

La representación logra la coherencia en la segunda fase de la comprensión: la integración. Las limitaciones cognitivas de coherencia, relevancia y significación tienen que satisfacerse rechazando incoherencias locales a favor de la representación global del texto²⁸. (152)

El propósito de este modelo es reintegrar no solo la parte estructural de las obras literarias, es decir, las proposiciones que hay dentro de ellas, sino también el impacto personal y social que las obras producen. En otras palabras, el modelo de representación e integración reúne aquellos aspectos cognitivos y emocionales que se despliegan de la experiencia de lectura. Adicionalmente, el modelo de comprensión e integración (CI) sugiere que para lograr lo anterior es necesario diseñar una estructura de conocimiento diferente a la que encontramos en *los guiones y los esquemas*, debido a que, a diferencia de lo que estos indican, el *sentido* es una construcción y la recuperación de conocimiento se da tanto por asociación como a través de conexiones lógicas y esquemáticas dentro de

²⁸ Comprehension is seen as two-stage process. The first stage is a construction phase in which a macrostructural representation is created. This is an approximation (the "gist") of the propositional content of the text. It is constructed from the textbase together with inferences made at the local level of the reading process and is at this stage incoherent.

The representation achieves coherence by the second phase of comprehension: the integration phase. Cognitive constraints of coherence, relevance and significance have to be satisfied by rejecting local incoherences in favour of a globally coherent representation. (152)

cierto dominio (154). Así pues, al darse el sentido por asociación, este crea *una red de conocimiento [knowledge net]* en la cual:

El significado de cada elemento es la consecuencia del número y la fuerza de sus conexiones con otros elementos, y estas asociaciones se presentan distintamente en cada ocasión de cada nuevo acto de contexto²⁹. (154)

A partir de esa flexibilidad de los elementos, o si se quiere de los términos, el CI sugiere cinco niveles mentales de representación: directa, episódica, de imagen y acción, narrativa y abstracta. La primera de ellas es la que incluye el sistema perceptual más básico en el cual se encuentran las habilidades sensoriales y motoras; la segunda se encarga del recuerdo de ciertos eventos y de la memoria en general; la tercera refiere a las representaciones no verbales; la cuarta indica representaciones verbales, es decir, construcción de proposiciones y procesos semánticos; y la quinta indica representaciones lingüísticas de pensamientos abstractos³⁰.

En resumen, la poética cognitiva explica la sensación de ser transportado a través de cuatro conceptos³¹: la deixis cognitiva, los mundos discursivos y los espacios mentales, los guiones y los esquemas y finalmente la literatura como parábola. En el caso de la deixis cognitiva, el lector debe adoptar en primer lugar el papel de viajero y acto seguido debe lograr observar, entender y habitar el mundo de la novela a través de los ojos de los personajes para que el proceso de comprensión se dé. Paradojicamente, el siguiente

²⁹ The meaning of every single element is the consequence of the number of its links with other elements, and these associations arise differently on each occasion in each new act of context. (154)

³⁰ Leer *Cognitive poetics: an introduction*, capítulo 11

³¹ Por cuestiones de extensión, en la investigación se optó por exhibir de manera amplia y detallada únicamente el concepto de Deixis cognitiva. Los otros tres conceptos se explicaron someramente porque, para el presente caso, no se consideró necesario abordarlos con detalle. En futuros artículos se llevará a cabo esa tarea.

paso es identificar la imposibilidad que inauguran los mundos posibles de la literatura pues en ellos el lector no puede intervenir directamente. Ante este inconveniente, se instaura el *modelo de integración- construcción* cuya pretensión es reunir aquellos aspectos cognitivos y emocionales que se despliegan de la experiencia de lectura. Para alcanzar su objetivo, el CI expone cinco niveles de representación que de manera compleja constituyen la sensación de ser transportado.

CONCLUSIONES

Los elementos que agrupan la totalidad de la historia de *El Museo de la Inocencia* son la novela y, por supuesto, el museo en Estambul. La correlación de los objetos reales expuestos en Curkuma y los objetos figurados en el texto, no se reduce únicamente a un fenómeno referencial en el cual la experiencia del lector/visitante se presenta a través de etapas como imaginar cómo lucen los objetos, atribuir ciertas características útiles para complementar las imágenes de aquello que no puede percibir a través de sus sentidos y confrontar sus representaciones con la materia, es decir, con los objetos reales exhibidos en el museo. Esa correlación también se extiende hasta la configuración estructural de la novela, la cual había sido ideada inicialmente como un catálogo que se presentaría ante el lector de la misma manera como se le presentan los objetos de un museo a un visitante y en el cual se enseñarían una serie de descripciones de elementos y de conceptos que se relacionaran con lo que estaba alrededor de la vida de Füsün y Kemal.

Debido a las imposibilidades de construir una narración apta en ese formato, Pamuk decide escribir una novela que no obstante entrañe una especial configuración estructural. El primer aspecto de esa ordenación es la construcción de la instancia narrativa a través de las categorías de focalización y de voz. Por un lado, la relación entre lo focalizado y el focalizador cambia debido al desplazamiento de la perspectiva y del narrador encarnado por Kemal hacia el punto de vista y la instancia encarnada por Pamuk. Por otro lado, el objeto de la emisión cambia porque, en el momento en que el ejercicio de la narración está a cargo de Kemal, se hace evidente la presencia de la primera persona del singular expresada indiscutiblemente con el pronombre “yo”, no obstante, ese objeto de emisión cambia del “yo” al “él” cuando Orhan Pamuk “comienza” a

narrar la historia. Las consecuencias de ese cambio son, en primer lugar, la conversión de Kemal en un personaje independiente del narrador, y en segundo lugar, el desplazamiento de la visión de los acontecimientos que en algunas ocasiones va hacia afuera y en otras ocasiones regresa al interior de la historia.

Adicionalmente, la teoría de la poética cognitiva nos permite entender desde una perspectiva paralela el concepto de deixis cognitiva, el cual brinda una posible manera de comprender la identidad de la instancia narrativa. Dentro de un texto de este tipo, la proyección deíctica nos permite entender y ver las cosas como los personajes u otras entidades de la novela lo hacen. Es a través de la deixis que, en *El Museo de la Inocencia*, el lector puede identificar el cambio de narrador y por tanto de focalización, y además puede desplazarse temporal y espacialmente entre los fragmentos de la historia y del relato.

De esta manera, la historia de *El Museo de la Inocencia* no se reduce únicamente a los análisis teóricos y críticos de la estructura y el contenido del texto, se extiende también a los elementos externos que entrañan la verdadera creación y existencia del espacio contenedor de todos aquellos objetos reales de una historia ficticia. Tanto el museo como el texto subsisten por sí mismos y no dependen el uno del otro para existir, su único vínculo es, según Pamuk, la memoria y la imaginación.

No obstante, a nuestro juicio, ese vínculo puede extenderse también a la naturaleza literaria de ambos, ya que los dos son discursos narrativos y refieren, aunque de manera distinta, a una misma historia. La diferenciación entre ambos reside en la manifestación de la literaturidad pues esta se evidencia por una parte en el texto y todo lo que este implica y, por otra parte se expresa en la creación del relato contado a través de la disposición de los objetos exhibidos en el museo.

Finalmente, para lograr evidenciar la seria relación existente entre el museo y la novela y para comprender la literatura desde este particular punto de vista, fue necesario disponer de ciertas herramientas que explican cómo funcionan algunas de nuestras facultades mentales cuando interactuamos con un texto literario. Así pues, esas facultades que la poética cognitiva le ha atribuido a la lectura de textos escritos las hemos aplicado no sólo a la comprensión de la novela sino también a la comprensión del tipo de narración literaria que el museo inaugura. Esto con la intención de demostrar que la correlación de los componentes de *El Museo de la Inocencia* entrañan un vínculo sumamente exclusivo, en el cual su relación no se reduce únicamente a un fenómeno referencial entre los objetos exhibidos y las palabras escritas, sino que se extiende hasta la configuración estructural de la novela y el proceso mismo de comprensión de la literatura.³²

³² Las traducciones aquí hechas de cada uno de los fragmentos extraídos de los libros cuyo idioma original era el inglés, fueron hechas por la autora de esta monografía.

Epilogo

Para finalizar este estudio, nos hemos dado a la tarea de hacer la siguiente pregunta a personas que sienten interés por los textos literarios. La selección de cada participante fue aleatoria y su pretensión fue afirmar la sensación producida por la literatura. Las siguientes, son sus respuestas:

¿Qué cree usted que sucede en su mente cuando lee una novela?

- El rango de emociones al enfrentarme a una nueva lectura es muy variado, y depende del contenido de las historias, de mi identificación o no con los personajes, y de mi estado de ánimo en general. Antes de leer cualquier novela, solo con su nombre mi imaginación empieza a crear una historia a medida que voy avanzando en las páginas puede tener un rumbo diferente o hasta ser similar a lo previamente imaginado. Al leer empiezo a existir en varios mundos paralelos, en la cotidianidad de cada uno de los personajes. Intentando agrupar todo eso en algo más o menos general, siempre me siento acompañada. Me siento conectada con una serie de valores y fenómenos que, por fuera de la literatura, no me son tan cercanos.

Laura Escobar

Politóloga

- Al leer una novela viajó a un mundo diferente donde mi realidad se conecta con lo que leo, despertando así mi imaginación y sentidos para vivir en un mundo paralelo en el que dependiendo de los personajes y sus historias me siento identificada, esto hace que yo sienta que de alguna manera hago parte de estas historias o puedo vivir algo así en un futuro. Esto, debido a que mi mente recuerda ciertos sucesos de mi vida y los conecta con las historias que pasan en la novela,

ya sea la personalidad de un personaje o esos pequeños detalles que se relacionan con mis vivencias. Por otro lado mis ideales o sueños de un futuro se entrelazan creando, a partir esas letras, una escapatoria de la realidad y una especie de plan sobre lo que quiero que pase en mi historia.

Tatiana Eusse

Comunicadora Social

- Cuando leo una novela, pienso en el momento en que el autor la habría escrito y trato de no ponerme en su lugar. Es más bien, comprender las posibilidades de una época dada, unas circunstancias que se escapan a lo que interpreto yo como la realidad y que es parte de un universo que al fin y al cabo enriquece mi imaginación. Esa imaginación es la propuesta que el autor, que en realidad es un artista, trata de plasmar en la imagen de quienes le leen, porque creo que la finalidad de un escritor es buscar personas que tengan no similitudes, pero sí que quieran escuchar relatos interesantes, que les agraden historias, mundos, descubrir universos, explotar su creatividad, desplegar sus sentidos.

Cuando leo, siento que mi cuerpo es como una nave que zarpa de su puerto para elevar anclas a mares desconocidos a enfrentarse con monstruos soñados, deseados, imaginados, que tal vez reinvento en mi imaginación mientras leo las líneas, mientras me adentro un poco más como el buceador tras las márgenes a ese más allá que permite darle sentido a la vida. De modo que la lectura es lo más parecido a navegar, volar y caminar, es el motor de la imaginación, es decir la entrada a descubrir universos secretos y nunca antes vistos (leídos) en ninguna parte. A veces pienso que el autor me habla y me cuenta sus secretos más íntimos, como si quisiera desahogar sus penas. Yo lo escucho atentamente y me aferro a sus palabras, disfruto con sus descripciones sutiles, la pasión de su amor desinhibido y me asombra el conocimiento por la historia y la cultura.

Andrea C. Buitrago

Historiadora

- Al leer novelas no estoy seguro de lo que pasa por mi cabeza, tal vez todo esté supeditado a lo que pasa en el libro que en ese momento me absorbe: La muerte alargada de Prudencio Aguilar, Ignatius J. Reilly escribiendo sus diarios, Ulises Lima perseguido por la poesía. El pacto que uno hace con la novela es un gesto recíproco. Cada párrafo se entrelaza con uno, a modo de simbiosis, uno se mezcla con la narración. Conversa.

Pasa en el cuerpo y en la cabeza (si se puede hacer la diferencia) La conversación que uno tiene con la novela es dinámica: a veces es una lucha de boxeo, a veces es un cortejo, a veces es una carrera de caballos, a veces un juego de escondite, a veces un negocio donde se intercambia algo y uno cree que gana algo, aprehende algo, pero siempre es una pérdida irremediable.

Santiago Rodas

Publicista

- En un principio creo que no acontece siempre lo mismo o algo similar sólo por el hecho de que un texto pertenezca a un género literario. Aunque la estructura de la novela y/o el desarrollo de los personajes mantengan términos comunes, todo depende del vínculo particular con cada novela, con la manera en que su ritmo y sus formas me hagan dialogar con ella. Sin embargo procuraré unificar esta respuesta hablando de múltiples sensaciones generales en mis lecturas de novelas.

Al leer una novela ingreso en ella como un invitado que quiere seguir el rastro de unos personajes y sus universos, filtrado como un testigo oculto cuya tarea es ser el confidente de la narración y de alguna manera volverse un personaje de esta. Así pues la

obra cobra vida gracias a la voluntad de participar en ella como un lector, que suma sus matices a la voz del narrador para generar una hibridación, en donde cada posible intérprete construye su propia obra. Cuando estas voces se funden en una narración comienzo a identificar los acontecimientos de la obra como propios: a aceptar el paisaje como uno que me enmarca, a sentir la presencia de los personajes como aquellos que participan en mi vida, a que las palabras que recorro se expandan como un mapa mental permitiéndome experimentar con las posibilidades que rodean al conjunto propuesto en la novela. Creo que ahí los significantes son manipulados por la memoria en un proceso imaginativo. Es decir, que de la conjugación de nuestros recuerdos sale el insumo para imaginar algo y modificarlo a conveniencia, sea para sentirlo como una novedad o como una experiencia cercana -por muy lejana que pueda ser.

Finalmente quisiera complementar al aspecto de la memoria, el cambio de la percepción del tiempo y el olvido parcial de la realidad inmediata externa a la lectura. Incluso siento que en puntos de alta concentración el acto de leer se hace de una forma tan automática que las palabras se convierten instantáneamente en parte de un ambiente configurado en la mente, olvidando prácticamente estar siguiendo grafías con la mirada. Lo anterior resalta el hecho de que la sensación del tiempo puede depender de la intensidad de los momentos en la novela.

Santiago Pérez

Diseñador Gráfico

BIBLIOGRAFÍA

Bal, Mieke. Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología. Madrid: Catedra, 1990.

Genette, Gerard. Figuras III. Barcelona: Lumen, S.A., 1989.

Pamuk, Orhan. El museo de la Inocencia. Barcelona: Debolsillo, 2011.

----- . The innocence of objects. New York: Abrams, 2011.

----- . El novelista ingenuo y el sentimental. Barcelona: Mondadori, 2012.

Stockwell, Peter. Cognitive poetics: an introduction. London: Routledge, 2002.

TEXTOS NO CITADOS

Barthes, Roland. Análisis estructural del relato. México: Coyoacán. 2001.

Brooks, Cleanth & Warren, Robert Penn. Understanding fiction. New York: ACC, 1959.

Culler, Jonathan. Literary theory. A Very Short Introduction. New York: Oxford, 1997.

Hamburger, Käte. Die Logik der Dichtung. Stuttgart: Klett-Cotta, 1977.

Lämmert, Eberhard. Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzler Studienausgabe, 2004.

Masumiyit Müzesi Organisation. Museum of Innocence

<https://www.facebook.com/TheMuseumOfInnocence>

