

LA HUELLA EN LA VENTANA. CATEGORÍAS FENOMÉNICO-COGNITIVAS DE LO TRANSPARENTE Y DE LO OPACO EN LA NARRATIVA: EL CASO DE ANTOINE VOLODINE

THE TRACE ON THE WINDOW. PHENOMENIC-COGNITIVE CATEGORIES
OF THE TRANSPARENT AND THE OPAQUE IN NARRATIVE:
THE CASE OF ANTOINE VOLODINE

Lorenzo PIERA MARTÍN
Universidad de Salamanca

Resumen: La experiencia de la inmersión en el mundo real y en el mundo textual son aproximables en tanto que ambas precisan que el medio a través del que se despliega el mundo permanezca oculto a nuestra atención. La fenomenología y las ciencias cognitivas hablan entonces de una experiencia transparente, por oposición a la experiencia opaca que implica la consciencia del medio. En este artículo estudiamos las implicaciones de dichos procesos en relación con la experiencia de lectura de la obra del escritor franco-ruso Antoine Volodine, que el propio autor denomina “post-exotismo”. Sostenemos que en la literatura post-exótica la multiplicación de los procedimientos contra-inmersivos constituyen una verdadera estética de la opacidad, entendida como una estética del acceso a los mundos textuales, y analizaremos qué funciones desempeña esa estética en el conjunto de su proyecto literario.

Palabras clave: Antoine Volodine; Cognición; Fenomenología; Inmersión; Narrativa; Opacidad; Transparencia,; Post-exotismo.

Abstract: The experience of immersion in the real world and in the textual world are comparable in that both require that the medium through which the world unfolds remains hidden from our attention. Phenomenology and cognitive science thus speak of a transparent experience, as opposed to the opaque experience implied by awareness of the medium. In this article we study the implications of such processes in relation to the experience of reading the work of the French-Russian writer Antoine Volodine, which the author himself calls “post-exotism”. We argue that in post-exotic literature the multiplication of counter-immersive procedures constitutes a true aesthetics of opacity, understood as an aesthetics of the access to textual worlds, and we will analyze what functions this aesthetics plays in his literary project as a whole.

Key words: Antoine Volodine; Cognition; Phenomenology; Immersion; Narrative; Opacity; Transparency; Post-exotism.

Pensar los entramados ficcionales de la narración como mundos supone —al margen de las discusiones recientes sobre la ontología y semántica de los mundos textuales— superar una primera semejanza evidente que atañe a su experiencia. Mientras que el acceso a los mundos ficcionales está mediado por el canal semiótico a través del que se expresan (Doležel, 1998: 20), la cualidad esencial del mundo real es precisamente que parece estar ya ahí, en toda su complejidad, y que su disposición prescinde de cualquier esfuerzo de decodificación. No obstante, la constatación de esta diferencia resulta evidente en la medida en la que resulta también evidente su natural resolución una vez iniciado el compromiso con el texto: la lectura es, de forma general, un proceso en el que asistimos simultáneamente a la aparición y disimulación de ese canal semiótico, de manera que lo literario puede llegar a embeberse de la inmediatez con la que experimentamos lo real. Por ello, cuando Marie-Laure Ryan (2004) señala que el texto es, antes que mundo, una ventana “hacia algo que existe fuera del lenguaje y se extiende en el tiempo y en el espacio mucho más allá del marco de dicha ventana” (2004: 118), conviene dirigir la atención hacia el vínculo que presupone la metáfora en términos de la transparencia de sus materiales; si el texto puede ser como el cristal de una ventana es porque puede presentarse a partir de esa apariencia de ausencia que constituye la calidad de lo transparente. Pero considerar el texto como una ventana semiótica implica asimismo abrirse a los modos en los que la literatura puede aproximarse a proceder como la artesanía de vidrieras en la que los cristales se tintan y emploman para jugar con las condiciones en las que los ojos del lector reciben la luz proveniente de ese mundo más allá del texto. Y es que en todo texto existe una zona de estética particular reservada a las condiciones de acceso a los mundos textuales que pone en valor no sólo la noción de transparencia, sino también y quizás con mayor interés, la de opacidad.

En este artículo trataremos de aproximarnos a una de estas “estéticas del acceso” en la obra de uno de los escritores que más ha dado que hablar en el panorama francés actual, Antoine Volodine, para entender cómo su narrativa, que el mismo autor ha calificado de post-exótica, ataca al lector hasta convertirlo, aunque sólo aparentemente, en enemigo (Bellos, 2012: 108). Hasta ahora hemos empleado el concepto de ‘transparencia’ con prudente imprecisión para llamar la atención sobre sus acepciones cotidianas, pero lo cierto es que este y otros conceptos similares evidencian una zona de concomitancia entre los estudios literarios y los estudios fenomenológicos y cognitivos que aprovecharemos para adentrarnos en la literatura de Antoine Volodine. En un primer momento, nos acercaremos a la definición de transparencia y de la opacidad desde la óptica de la fenomenología y, en particular, de las ciencias cognitivas, a través de la obra del filósofo de la mente Thomas Metzinger. Esto nos permitirá luego aplicar estas categorías en un contexto literario en relación con la experiencia inmersiva de la lectura, que trataremos de cernir dentro del contexto cognitivo desde el que partimos. Finalmente, en la última parte de nuestro estudio, aplicaremos estas categorías para estudiar la narrativa de Antoine Volodine y la relación que mantiene el post-exotismo con la estética de la opacidad que moviliza sus textos.

La huella en la ventana: experiencias transparentes y experiencias opacas según la fenomenología y las ciencias cognitivas

Cuando Albert Camus (1942) aborda en *Le mythe de Sisyphe* la percepción que se tiene de la realidad desde el absurdo no es desestimable que elija expresarse de la siguiente manera:

Un peldaño más abajo y he aquí lo extraño: darse cuenta de que el mundo es “espeso”, entrever hasta qué punto una piedra nos es extraña, irreductible, con qué intensidad puede la naturaleza negarnos un paisaje. En el fondo de toda belleza yace algo inhumano, y esas colinas, la dulzura del cielo, esos dibujos de árboles al minuto pierden el sentido ilusorio con que los revestíamos y en adelante quedan más lejanos que un paraíso perdido. La hostilidad primitiva del mundo remonta su curso hasta nosotros a través de los milenios. Durante un segundo, no lo comprendemos, porque durante siglos solo hemos comprendido del mundo las figuras y los dibujos que poníamos previamente, porque en adelante nos faltarán las fuerzas para emplear ese artificio. El mundo se nos escapa porque vuelve a ser él mismo. Esos decorados enmascarados por la costumbre vuelven a ser lo que son. Se alejan de nosotros [...] Una sola cosa: este espesor y esta extrañeza del mundo es lo absurdo¹ (1942: 30-31).

¿Qué se ha perdido? ¿Cuál es ese “sentido ilusorio” con el que revestíamos un mundo desnudo y evidente y cuya carencia lo torna inhóspito y hostil? ¿Qué significa que el “espesor” y la “extrañeza” sean características de la distancia infranqueable que representa ese “divorcio del hombre con su vida, del actor con su decorado” (1942: 20)? Con esta breve descripción del sentimiento de lo absurdo, Camus se adelanta a problematizar sobre lo que para un fenomenólogo y un científico cognitivo discurriría en términos de la transparencia o la opacidad de la experiencia del mundo. Ambos conceptos describen aspectos cotidianos de nuestra experiencia que, hasta cierto punto, están en relación con su significado no específico y material. No obstante, vamos a precisar el uso que hacen estas disciplinas de las nociones de “transparencia” y “opacidad” para luego aplicarlas en ese sentido a nuestras consideraciones literarias.

Para la fenomenología, la experiencia del mundo es transparente si dicha experiencia “dirige la atención hacia el mundo exterior, en lugar de a nuestra propia experiencia corporal” (Baker, 2016: 122). Siguiendo el célebre ejemplo de Gilbert Harman (1990: 39), cuando percibimos un objeto como puede ser un árbol y contemplamos el color, la forma o el movimiento de sus hojas no podemos salvo sentir que éstas son cualidades que pertenecen al árbol y no a la propia experiencia que tenemos de él. Es precisamente ese componente de “experiencia” lo que pasa desapercibido, lo transparente, de manera que quedamos directamente enfrentados al “mundo” y a sus cualidades. Para una cierta tradición fenomenológica, representada notoriamente por el mismo Gilbert Harman (1990) y Michael Tye (2002), la tesis de la transparencia de la experiencia implicaría que el mundo debe de ser el último poseedor de sus propiedades fenoménicas: si vemos verdes las hojas de los árboles es porque, efectivamente, las hojas de los árboles *son* verdes. No obstante, ¿es ese también el caso cuando la realidad parece volverse borrosa durante episodios como las migrañas oculares?, ¿se podría seguir manteniendo la tesis de la transparencia y decir que la “borrosidad” de las cosas pertenece a las cosas en sí y no a la alteración de la visión que motivan la dolorosa experiencia de una cefalea o las deformaciones de la retina que padecen miopes y astigmáticos? Para A. D. Smith, la visión borrosa es uno de los ejemplos más comunes de lo que él denomina “experiencias translúcidas”, en las cuales “es cierto que eres aparentemente consciente de los objetos del mundo, pero también eres consciente de los rasgos de tu propia experiencia” (2008: 197). Durante episodios como éste nuestra experiencia del mundo deja de ser transparente y somos momentáneamente conscientes de que lo estamos experimentando a través del conjunto de capacidades sensoriales y cognitivas que moviliza nuestro organismo para inscribirse

1 *Nota bene:* Todas las traducciones del original al español han sido realizadas por nosotros.

en el entorno (Varela, Thompson y Rosch, 1997: 168). Como si de repente se apareciera la ventana que media entre nosotros y el mundo, de la que sólo hemos sido conscientes en el momento en el que el cristal ha perdido su transparencia, y que nos enfrenta a nuestro reflejo antes de dejar que nos sumerjamos en la visión del mundo más allá, podemos decir sin resultar tautológicos que la experiencia del mundo es opaca cuando nos experimentamos experimentándolo.

Una de las tareas fundamentales de la conciencia es la de mantener al sujeto inmerso en el mundo que habita a través de la gestión de las informaciones a las que tiene o no acceso en su experiencia cotidiana, en la que “el sentido del *yo* y el sentido de la *inmersión* en el mundo son inseparables” (Sass y Parnas, 2003: 430). Llevada a extremos de constancia e intensidad, la actitud reflexiva de las experiencias opacas del mundo puede hacerse patológica en relación con lo que Louis A. Sass y Josef Parnas denominan la “perturbación de la ipseidad”, donde la ipseidad es entendida como “el sentido experiencial de ser un *sujeto* vital y auto-idéntico de la experiencia” o simplemente como “la *perspectiva de primera persona* en el mundo.” (2003: 429). Si para Louis Sass la hiperreflexividad se encuentra en la base de los trastornos del espectro esquizoide es porque altera ese equilibrio de informaciones a las que el sujeto tiene acceso en condiciones normales: ciertos fenómenos y procesos cognitivos que normalmente permanecen en el fondo tácito de nuestra atención pasan a representarse focal y conscientemente al esquizofrénico, de manera que ese sentido del yo y de la inmersión en el mundo sufre una perturbación incluso a nivel de su ontología (*vid.* Parnass, Henriksen, 2016). Precisamente por esta razón, Thomas Metzinger incide en que la transparencia es la propiedad fenoménica de las representaciones mentales del mundo que más directamente contribuye a esa característica impresión de inmediatez (2003a: 170). El mundo es inmediato porque no podemos prestar atención introspectiva a los instrumentos cognitivos que utilizamos para representarlo a nuestra conciencia; lo que permanece oculto son esas primeras etapas de procesamiento en el cerebro que apuntarían hacia el carácter representacional —si se quiere, artificioso— del mundo, y cuya transparencia facilita el sentido de ipseidad que sobreviene al hecho de vivir inmersos en la experiencia de un “realismo ingenuo” (2003a: 169): en ese “paraíso” desnudo y evidente del que hablaba Camus, que se torna extraño y ajeno en la medida en la que entrevemos el “espesor” opaco de la experiencia que tenemos de él.

Así, desde un punto de vista cognitivo, la opacidad es la conciencia del medio cognitivo-procesual en el que tienen lugar las representaciones de nuestra experiencia de la realidad (Metzinger, 2003b: 359); y la transparencia es la indisponibilidad de ese medio para la atención introspectiva del organismo consciente (Metzinger, 2003b: 346). Mientras que la ventaja evolutiva de que el medio permanezca inaccesible en nuestras interacciones normales con el mundo puede parecer clara, quizás no lo son tanto las dinámicas por las que la conciencia puede querer representárselo a veces al organismo y hacerle opacos ciertos estados fenomenales. En numerosos procesos mentales que desarrollamos, —en los sistemas cognitivos complejos tales como la rememoración vinculada al aprendizaje y a la creación de patrones, o la planificación del futuro comparándolo con sus desarrollos posibles—, estamos constantemente saliendo del modelo del mundo inmediato para entrar en el contenido de estos modelos de realidad imaginados o virtuales. Marie-Laure Ryan expresa elocuentemente la necesidad de lo virtual de cara a nuestra inscripción en lo real:

Si pensar consiste en producir modelos de mundo [...] sólo mediante la consideración de lo virtual como potencia puede la mente ensamblar las representaciones capaces de actuar sobre el mundo. Mientras que un pensamiento confinado en lo real se vería reducido a un registro ineficaz de hechos, un pensamiento que sitúe lo real en el contexto infinitamente más rico de lo virtual

como potencia, ganará el control sobre el proceso del devenir a través del cual el mundo realiza su destino (2004: 57).

La utilidad de estas excursiones más allá del Aquí y del Ahora fenoménicos está sujeta a la condición de que el organismo sea capaz de volver de ese modelo de realidad contingente y virtual al modelo de realidad inmediata en el que habita. Por lo tanto, el organismo tiene que contar con una manera de distinguir ambos modelos, y es aquí donde entra lo que Thomas Metzinger (2003a: 61) denomina la “hipótesis del mundo cero”: el organismo necesita un modelo de referencia para definir como “mundo real”, que le aparezca “*dado* y no construido” (2003a: 61). Para ello, ese modelo de referencia o mundo cero tiene que ser experimentado de forma transparente por oposición y contraste a la experiencia de opacidad que resulta de frecuentar los mundos posibles generados por el artificio de la imaginación, artificio que pasa a ser representado en la conciencia como el medio-cognitivo procesual al que aparecen vinculados. Así, cualquiera podrá constatar que por muy vívida y completa que sea la representación que nos hacemos de un recuerdo o de un anhelo futuro, siempre existe una cierta distancia en forma de su opacidad que impide que vivamos inmersos en esos mundos imaginados de la misma manera en la que vivimos la realidad desde la que recordamos o fantaseamos. Si esos mundos imaginados no fueran experimentados con un cierto grado de opacidad respecto al mundo real, podríamos llegar a confundirlos entre sí quedando condenados a perdernos en ellos sin poder establecer la diferencia, no tanto entre qué es real y que no, sino entre qué debe ser lo real y qué no debe serlo.

Por último y a modo de recapitulación, dediquemos un momento a elaborar un inventario aproximado de las diferentes experiencias de realidad en función de la transparencia u opacidad con la que suelen experimentarse, de modo que contemos con una cierta orientación a la hora de preguntarnos por las estéticas del acceso a los mundos textuales. Como hemos visto, en el polo de la transparencia absoluta encontramos la experiencia del mundo tal y como acontece en circunstancias normales, pero también durante episodios de alucinaciones severas en las que no somos capaces de distinguir si lo que ocurre ante nuestros ojos es producto o no de nuestra imaginación; entre lo completamente transparente y lo completamente opaco aparecen una serie de experiencias que, si bien podríamos denominar “*translúcidas*”, presuponen ciertamente una forma de opacidad cuya gradación es difícilmente explicitable: fenómenos como el de la borrosidad de la visión, las numerosas ensoñaciones que acontecen durante la vigilia (*vid.* Metzinger, 2018a), algunas experiencias referidas como “*irreales*” que acontecen durante situaciones traumáticas (*vid.* Metzinger, 2003b), alucinaciones menos severas y pseudo-alucinaciones perceptivas (*vid.* Metzinger, 2003a), ciertas experiencias del mundo que tienen los pacientes de trastornos esquizoides de moderada gravedad, como la despersonalización o la desrealización (*vid.* Parnass, Henriksen, 2016), todas esas excursiones a los mundos recordados o fantaseados, etc.; y, finalmente, desde el polo de la opacidad absoluta, además de la experiencia que puedan tener del mundo los pacientes de trastornos esquizoides severos, Metzinger señala que el ejemplo paradigmático de opacidad fenoménica es la de los “*procesos de pensamiento iniciados deliberadamente*” en los que nos experimentamos construyendo y operando deliberadamente con representaciones abstractas, que hemos generado nosotros mismos” (Metzinger, 2003b: 361). En tales procesos, somos completamente conscientes del medio en el que se despliegan las representaciones de los mundos imaginados y el sujeto se reconoce como un ser que piensa y que representa su pensamiento. Se trataría, en fin, de experiencias tales como los procesos de memoria iniciados voluntariamente, todo tipo de operaciones lógicas y abstractas, la creación esforzada de imágenes mentales, etc.

Categorías fenoménico-cognitivas de la transparencia y de la opacidad en la narrativa: algunas consideraciones sobre la inmersión literaria

Al principio de *Si una noche de invierno un viajero* de Ítalo Calvino (2021) nos encontramos con ese Lector que no ve la hora de poder comenzar la novela que acaba de comprar. En ningún momento contemplamos la posibilidad de que esté impaciente por abrir la novela para encontrarse con el dibujo que traza en la página la combinación particular de esos pequeños trazos negros y redondos a los que llamamos “letras”. Asumimos, como es lógico y en tanto que es nuestro propio reflejo, que lo que anhela impacientemente el Lector son las escenas, las situaciones, los personajes, las emociones, en fin, el mundo que subyace en cada texto esperando a ser leído. Identificar la obra literaria con el mundo textual que despliega es, por lo menos en el género narrativo, una actitud a la que tendemos naturalmente y a la que nos dispone el propio acto de lectura. Nos acercamos al libro y habitamos los mundos de la literatura como hemos aprendido a habitar el nuestro, sintiendo rabia o pena ante situaciones tristes o injustas, haciéndonos conjeturas sobre el desarrollo de una acción, repartiendo nuestra atención por el detalle en la medida de nuestros intereses. La experiencia estética, para Hans Robert Jauss, satisface esa necesidad universal de “encontrarse en el mundo como en casa” (2002: 42) y renueva la percepción que tenemos de las cosas proponiéndonos volver a experimentar estéticamente lo ya experimentado. Y, en este sentido, si la novela de Ítalo Calvino se considera una apología del gozo de la lectura es, en parte, porque a través de esa multiplicación de *incipits* sobre la que se construye nos ofrece numerosas oportunidades de revivir una de las experiencias biológicas más básicas del ser humano: la sensación de vivir inmersos en un mundo.

En efecto, podría decirse que la inmersión es nuestro estado natural. Como hemos visto, esta sensación depende en gran medida de la sistemática incapacidad de prestar atención a los mecanismos por los que la conciencia genera el mundo fenoménico en el que habita el organismo y que la propia conciencia se ocupa de ocultar en circunstancias normales. Por otra parte, a la literatura también le atribuimos tradicionalmente la capacidad de absorber al lector, de “atraparlo” o de “sumergirlo” en sus mundos literarios al tiempo que le hace olvidarse de su espacio y tiempo físicos. No obstante, puntualicemos ya que la inmersión en el mundo textual no es cualitativamente igual a la inmersión en el mundo real. O, por lo menos, no en la inmensa mayoría de los casos. En *La narración como realidad virtual*, Marie-Laure Ryan (2004) parece acusar la misma relación inversamente proporcional entre la consciencia del medio y la inmersión que señalan las ciencias cognitivas. Según la teórica, habría cuatro grados de inmersión en un texto: concentración, implicación imaginativa, encantamiento y adicción. Cada uno de estos grados está definido respecto a una mayor o menor actitud reflexiva del lector. Así, por ejemplo, el “encantamiento” sería “el placer irreflexivo del lector que está tan completamente atrapado en la lectura que pierde de vista todo lo exterior a la misma, incluyendo las cualidades del trabajo del autor o el valor de las afirmaciones que se realizan en un texto.” (2004: 125). El grado de inmersión que Ryan califica como adictiva se corresponde a “la pérdida de la capacidad para distinguir los mundos textuales, especialmente los de ficción, del mundo real” (2004: 125), y suele ser síntoma de patologías que, así como en la historia de la literatura han llevado a ciertos individuos a tomar lanza y escudo, en la psicología clínica advierten de la presencia de trastornos en la órbita de la pseudología fantástica o de la mitomanía (*vid.* Dithrich, 2001). En tales casos, hay una asimilación problemática de la experiencia del mundo real y del mundo textual en materia de la transparencia u opacidad con la que se nos aparecen: el mundo real deja de ser el mundo de referencia para el sujeto patológico o adicto porque, bien se experimenta con la misma opacidad con la que se experimenta el

mundo textual (fantaseado, recordado, etc.), bien el mundo textual se experimenta con una transparencia anómala que lo equipara a la sensación del mundo real.

Por el contrario, es cierto que una lectura inmersiva intensa es capaz de activar mecanismos de “resonancia empática” (Patoine, 2015) en el lector que le abren a “dejarse afectar corporalmente por [la ficción], dejarse llevar por una proximidad háptica, somoestética con la representación, una proximidad excesiva por la que queda abolido el control racional de la experiencia” (2015: 49). En este sentido, si bien la inmersión literaria rara vez llega a implicar la misma inmediatez y la presencia con la que estamos inmersos en el mundo real, puede aproximarse, desde el punto de vista de la disposición cognitiva del lector, al fenómeno de la mente errante o *mindwandering*, caracterizado, en efecto, por una pérdida recurrente de autonomía mental (Metzinger, 2018a: 14). En el caso de la mente errante nos vemos inmersos momentáneamente en una sucesión dinámica de pensamientos espontáneos, es decir, sin causalidad aparente, cuyo contenido no parece estar relacionado con los estímulos del mundo exterior, y durante la cual no disponemos de capacidad ni para controlar la atención ni para controlar deliberadamente el inicio y el término de dichos pensamientos —James Joyce, Édouard Dujardin, o Virginia Woolf, entre otros, propusieron una interpretación literaria de este fenómeno pensándolo en términos de “flujo de la conciencia”—. Metzinger señala que los episodios de errancia están relacionados con “cambios involuntarios e inicialmente inadvertidos en la UI” (2018a: 19), donde UI hace referencia a la Unidad Fenoménica de Identificación a través de la que podemos, valga la redundancia, identificarnos identitaria y fenoménicamente a nosotros mismos (2018a: 19). Según Metzinger, lo que estaría sucediendo en el caso de la mente errante es que producimos ciclos de pequeñas narrativas con cuyo protagonista pasamos a identificarnos momentáneamente, produciéndose entonces un cambio en esa unidad fenoménica de identificación que nos saca de nosotros mismos y de nuestro mundo hasta que volvemos a recuperar autonomía mental. La experiencia de estar inmerso en el mundo textual nos recuerda a estos episodios de mente errante en que: ambos se producen y que comprenden intervalos temporales de pérdida de autonomía mental seguidos por la recuperación de la misma (ese “ir y venir” del texto al mundo real); no están relacionados directamente con un estímulo exterior ni tienen una causa explicitable (el árbol imaginado y las letras de ‘árbol’ no se corresponden más que arbitrariamente); implican un cambio en la identificación fenoménica del individuo (nos proyectamos en las acciones y sentimientos de los héroes de la narración y vivimos momentáneamente en su mundo). La diferencia principal es que los pensamientos evocados en la errancia de la mente parecen surgir de forma desordenada y con un cierto componente de aleatoriedad, mientras que durante la lectura los contenidos de esa ensoñación, por lo demás, muy similar, están guiados por el texto. Ambos casos describen experiencias de un mundo no real que se experimenta con tal transparencia que nos absorbe y nos hace olvidarnos del nuestro momentáneamente. Sin embargo, un individuo en circunstancias normales nunca perderá de vista cuál es su mundo de referencia o mundo cero desde el que lee o deambula mentalmente, y al que siempre acabará volviendo una vez termine la ensoñación.

En este sentido, no es baladí que tanto los consumidores de alucinógenos como numerosos lectores y críticos expresen sus vivencias en términos como el de “travesía”, “excursión” o, más comúnmente, “viaje”. De hecho, tal y como muestra Pierre-Louis Patoine, la clásica comparación de los efectos “alucinógenos” del texto con los del fármaco o de la droga, que ya leemos en el *Fedro* de Platón, tiene bases rastreables incluso a nivel neurológico en ciertas alteraciones neuronales que producen en nuestro cerebro tanto algunas sustancias psicotrópicas como la lectura inmersiva y absorbente (2018: 74-76). La literatura “transporta” al lector, le hace “visitar otros mundos”, la ficción es como un “viaje” en el que “el lector está de vacaciones y por tanto deben movilizarse todas las

posibilidades del lenguaje para estrechar los vínculos entre el visitante y el paisaje textual” (Ryan, 2004: 122), etc. Estas y otras expresiones de uso común describen la experiencia de gran parte de los lectores para los que la inmersión en el mundo literario implica un proceso descrito en términos de movimiento y, por lo tanto, no exento de un cierto esfuerzo acompañado de su correspondiente inercia, por el cual el lector saldría del mundo real hacia la posibilidad de habitar un mundo textual a través de la lectura. Por eso, en un primer momento de contacto, la familiaridad que sienta el lector respecto al texto desempeñará un papel importante en la capacidad de desarrollar una lectura inmersiva: cuanto más familiares nos resulten las propiedades del mundo de ficción respecto a las del nuestro, señala Marie-Laure Ryan, y, por lo tanto, cuanto más factible consideremos que ese mundo pueda llegar a existir, más natural resultará el proceso de recentrado o *recentering* (1991: 554) por el que el lector se desplaza al universo textual y se sumerge en la lectura; en la misma dirección, las investigaciones de Victor Nell concluyen que un lector experimentado y familiarizado con la tipología, el estilo y otras características formales del texto percibirá menos dificultades a la hora de desarrollar una lectura lúdica e inmersiva, al disminuir la posible distancia y enfrentamiento que hacen que el texto sea “difícil” o “inaccesible” (1988: 46).

La compatibilidad entre las experiencias del lector y las que propone el texto es sin duda uno de los aspectos sobre los que es necesario interrogarse a la hora de estudiar la transparencia o la opacidad con la que se experimenta el mundo textual, pero entendamos que lo que atañe a la familiaridad en los primeros momentos de acceso se corresponde, en un contexto temporal más amplio, a la habituación al medio. A este respecto, la definición de inmersión que proponen Malika Auvray y sus colegas en el ámbito de las tecnologías de sustitución sensorial y realidad virtual es simple, pero eficiente: la inmersión es “estar en un nuevo mundo de acción y percepción, posibilitado por un dispositivo técnico” (2005: 94). Esta definición resulta interesante porque pone de relieve que la relación entre el sujeto y el mundo en el que se adentra involucra primordial e indisolublemente cómo se desarrolla la actitud del sujeto hacia ese dispositivo técnico que posibilita la inmersión. Así, añade Bruno Trentini, si podemos entender el estado inmersivo como un estado de asociación entre las acciones en un mundo, efectuadas en torno al dispositivo, y las acciones correspondientes en el otro (2014: 29), la distancia inmersiva no dependería tanto de las diferencias entre ambos mundos, sino del “diferencial que aporta el dispositivo que permite la inmersión” (2014: 28). Todo dispositivo técnico moviliza un código simbólico por el que se realiza la traducción de las acciones de un mundo en las del otro, y que es necesario aprender para habituarse a él, de modo que:

La inmersión no implica, entonces, la eficacia en el desciframiento de un código, sino el hecho de que éste se olvide en la medida en que las asociaciones nuevas y eventualmente forzadas se hayan hecho naturales. No se trata de una percepción que transita por un dispositivo, sino de una experiencia de adaptación a un dispositivo, en el sentido de que es el sujeto quien se adapta al dispositivo para percibir *con él* en lugar de *percibirlo*. [...] Para hacerse olvidar, el dispositivo debe asemejarse al propio cuerpo del individuo (2014: 31-32).

Así, cuanto menor sea el diferencial que establece el dispositivo, más se asemejarán las acciones y percepciones de un mundo en el otro y, por lo tanto, un menor aprendizaje de ese código simbólico será necesario para que lo interioricemos como natural sin la necesidad de un proceso consciente de desciframiento: nos encontramos, entonces, del lado de una experiencia transparente en la medida en la que apunta a la disimulación del medio. Por el contrario, cuanto mayor sea el diferencial, es decir, menos evidente sea la manera por la que las acciones de un mundo se corresponden en las del otro,

un mayor esfuerzo de aprendizaje será necesario y más difícil se hará “entrar” de forma inmersiva en ese mundo propuesto; e, incluso, si la distancia inmersiva no llega a disiparse por completo, en la experiencia de ese mundo persistirá “una extrañeza que garantiza la posibilidad de un juicio reflexivo, de una toma de consciencia de la experiencia que está siendo vivida” (Trentini, 2014: 36), de modo que nos encontraremos del lado de una experiencia opaca en la medida en la que seamos consciente del medio a través del que la vivimos.

¿En qué medida podemos también considerar el texto como un dispositivo técnico y asimilarlo, pues, a la noción de medio que precisan las categorías cognitivas de lo transparente y de lo opaco? Al rastrear cómo opera en el texto la direccionalidad de la traducción de las informaciones entre mundo real y mundo textual nos encontramos con que el texto parece ser un dispositivo de traducción bidireccional que pertenece a ambos dominios simultáneamente: por un lado, es cierto que a través del texto recibimos las informaciones del mundo textual que despliega; pero, por otro lado, de nuestro compromiso dinámico y activo con el texto depende que dicho mundo se despliegue. Esta vicisitud está íntimamente ligada a una cuestión que hemos dejado pasar por alto al distinguir la dimensión formal y semántica del texto cuando comentábamos la noción de familiaridad, pero que es necesario poner en valor. Es difícil saber con seguridad cuándo empieza el mundo textual y cuando acaba su medio pues ambos mantienen una relación de interdependencia tal que podríamos incluso hablar de su identificación. Estudiar el mundo textual al margen del texto que lo posibilita, y viceversa puede ser una abstracción necesaria, pero, en último término, deshonesto con la realidad lectora. En toda lectura que busque una mínima experiencia inmersiva, el medio textual se ofrece tendido naturalmente hacia su existencia como mundo proyectado por la imaginación del lector en el que realiza toda su potencialidad formal, incluso a niveles no necesariamente conscientes de atención:

Un texto podría, por lo tanto, en cierta medida y a través de formas significantes que el lector no registra conscientemente, actuar sobre éste sin su permiso, provocando en él sensaciones que su consciencia no valida. [...] al circular por un universo de ficción, nos encontramos con un cúmulo de sensaciones y de formas significantes que no tienen por qué llegar del todo a nuestra consciencia para marcar el tono de nuestra relación con el texto. Al leer una novela, estas formas se desarrollan y luego se diluyen, interactuando entre sí de forma rítmica y figurativa para condicionar la implicación somática del lector. Al igual que, al caminar por una ciudad monumental, uno puede sentirse oprimido sin registrar todos los detalles que participan en esta sensación, la relación corporal con la ficción da cabida a formas significantes inconscientes, integrándolas en nuestra experiencia total de la obra (Patoine, 2014: 45-46).

El caso particular de la literatura es precisamente que la adaptación al texto entendido como dispositivo técnico implica adaptarse simultáneamente al código simbólico que moviliza y a la “modificación subjetiva de la percepción” que impulsa (Trentini, 2014: 34), es decir, a ese nuevo mundo de acción y de percepción. Esto es por el simple motivo de que el texto es, virtualmente, medio y mundo al mismo tiempo. Habitarse al medio textual no es tanto la progresiva pérdida de la consciencia del aspecto más vehicular del texto por oposición al aspecto más argumental del mismo, sino un proceso por el que integramos los elementos que surgen en el medio directamente como elementos del mundo textual, dejando así de ver el texto como texto para recibirlo en su calidad de mundo. En este sentido, la inmersión literaria es una experiencia transparente en la medida en la que, durante la lectura inmersiva, el texto se transforma espontánea e incesantemente en mundo según lo recorremos, y así, entramos en contacto con un medio que no se registra como tal, sino en las formas, los detalles, las

emociones, etc., con las que erige el mundo textual del que parece funcionar como combustible. Démonos cuenta de que, desde un punto de vista cognitivo, nuestra inmersión en el mundo discurre de un modo similar: las propiedades de los objetos, la sensación del tiempo, la coherencia fenoménica de la realidad son propiedades del medio de nuestra conciencia que sin embargo experimentamos como proyectadas hacia un mundo exterior (Metzinger, 2018b: 39), y que podemos integrar como propiedades pertenecientes al mundo en base a nuestra incapacidad de prestar atención al medio en el que emergen. Recordemos que, tal y como señalaba Metzinger, lo que permanece oculto, transparente, inaccesible a nuestra atención introspectiva en nuestra experiencia del mundo son las primeras etapas de procesamiento cerebral que desvelan su carácter representacional. Podemos entender también así la experiencia transparente del mundo textual: lo que permanece oculto a nuestra conciencia durante la experiencia transparente de la lectura inmersiva son los instantes en los que el cerebro procesa gráfica o lingüísticamente las palabras del texto antes de representárnoslas directamente como elementos significantes del mundo textual.

Así pues, al estar familiarizados con parte del dispositivo técnico del texto por haber realizado ya el periodo de adaptación a códigos simbólicos similares, se minimiza el número de obstáculos para que el lector extrapole de la manera más natural posible su estado de inmersión en el mundo una vez iniciada la lectura, de manera que no se perciba una verdadera discontinuidad entre la experiencia inmersiva del mundo real que abandona y la experiencia del mundo textual hacia el que se encamina. De hecho, podemos entender el pacto por el que el lector accede a suspender su incredulidad en la ficción como un pacto de no interrumpir la transparencia en la que se desarrolla la experiencia; pacto que además ocurre cronológicamente antes de iniciarse la lectura y, generalmente, a un nivel de atención no consciente con vistas a reducir el número de preguntas que se haga el lector y mantener esa continuidad en la inmersión. No obstante, todo texto requiere un proceso de adaptación, aunque sea mínimo, a las nuevas asociaciones de percepción y de acción que posibilita en tanto que dispositivo. Durante ese periodo de adaptación, la experiencia del mundo textual puede ser opaca en la medida en la que el texto sea visto antes como un medio al que habituarse que un mundo que habitar: hasta que la enrevesada sintaxis de las descripciones, por ejemplo, o el particular sistema de focalización de una obra no sean integrados en forma de una construcción y aprehensión complejas del mundo textual, los elementos formales y estilísticos se instituyen en la mente del lector como parte del código simbólico que reenvía al texto todavía en calidad de medio. Evidentemente, un texto puede querer proponerse antes como medio que como mundo, tal y como se ha venido haciendo tradicionalmente en la literatura de la posmodernidad y su “actitud juguetona hacia el medio” (Ryan, 2004: 22); o negar sistemáticamente la inmersión al dificultar la habituación a un medio quizás en continuo cambio, quizás excesivamente complejo, o quizás ambiguo al presentar un código simbólico voluntariamente indeterminado, como es el caso de los *nouveaux romanciers* franceses (Brooke-Rose, 1981: 116). Incluso una vez adaptados al medio, es decir, sólo en contacto con él a través de la manera en la que da forma al mundo textual, podemos vernos sustraídos de la inmersión literaria si algún elemento del mundo no sigue las reglas, los horizontes de lo posible o la coherencia interna a la que también nos hemos habituado: la descripción de un personaje como un “vampiro”, por ejemplo, en una novela que se proponía realista puede hacer dudar al lector de si debe integrar ese elemento de manera alegórica, en tanto que marca del estilo descriptivo del texto, o como una parte, hasta ese momento disonante, del mundo textual en el que estaba inmerso. En tales casos de subversión de las expectativas, la experiencia del mundo textual se hace opaca al tiempo que el lector, que quizás vuelva unas páginas atrás

para comprobar si ha entendido bien lo que ha leído, realiza los ajustes pertinentes para adaptarse a los nuevos desafíos que plantea el dispositivo textual.

Señalemos por último que, si vivir inmersos en un mundo es el estado natural del ser humano, sólo podemos llegar a ser conscientes de nuestra inmersión en el mundo real retrospectiva o contrastivamente: nos damos cuenta de que nuestra mente está errando una vez volvemos de la ensoñación, de que estábamos teniendo una pesadilla cuando despertamos sobrecogidos, de que vivíamos en un paraíso desnudo y evidente cuando el mundo se hace espeso y extraño. De manera análoga, la opacidad de la experiencia del mundo textual pone de relieve su experiencia transparente, permitiéndonos sólo entonces experimentarnos como experimentadores de la inmersión, irreflexiva por naturaleza, pero siempre retrospectivamente. Notemos, además, que la reflexividad sobre el medio textual, ya sea ésta epistémica, ideológica, estética, etc., no adviene en el contexto de la ficción en el que el lector está inmerso, sino que está enmarcada en el mundo real al que pertenecen el lector, sus pensamientos y juicios. Por ello, esta actitud reflexiva que, en la literatura proviene de la consciencia del medio en el que discurren las representaciones ficcionales, saca al lector de su inmersión en los mundos textuales, al tiempo que también interrumpe momentáneamente su estado de inmersión transparente en el mundo real. De la misma manera en la que la inmersión literaria, comparada a veces a la hipnosis o al trance, es una experiencia doblemente transparente al impedirnos acceder simultánea pero acumulativamente al medio cognitivo-procesual de nuestros pensamientos —que representan mentalmente otro mundo textual a cuyo medio tampoco tenemos acceso—, la consciencia del medio textual es una experiencia de opacidad doble: la del mundo textual y la del mundo real. La literatura puede explorar los efectos de una tal constatación en relación con su proyecto literario particular, a la manera en la que el teatro brechtiano sacaba a los espectadores de su inmersión ficcional para hacerles reflexionar sobre cuestiones del mundo real en el que estaban sentados mirando la obra.

El caso de Antoine Volodine: estética de la opacidad y post-exotismo

Desde 1985, con la publicación de *Biographie comparée de Jonathan Murgrave*, Antoine Volodine y, junto a él, sus diferentes heterónimos tales que Lutz Bassmann, Manuel Draëger o Elli Kronauer, se han entregado a construir un edificio novelesco difícilmente clasificable que cuenta ya con más de cuarenta títulos y al que el propio autor se refiere como ‘post-exotismo’. En una conferencia pronunciada en Ginebra, Volodine ensaya una definición a través de diferentes coordenadas tales como “literatura extranjera escrita en francés”, “literatura que mezcla indisolublemente lo onírico y lo político”, “literatura carcelaria, de la rumiación, de la desviación mental y del fracaso” (Volodine, Engel, Piégay, 2020: 24), pero en *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, considerado como el manifiesto post-exótico, el narrador se expresa de la siguiente manera:

Edificio mental... Mundos... Amarga estructura... ¿Qué es...? Voy a responder. Lo llamamos post-exotismo. Era una construcción que tenía que ver con el chamanismo revolucionario y con la literatura, con la literatura escrita a mano o aprendida de memoria y recitada, porque a veces durante años la administración nos prohibía poseer papelería; era una construcción interior, una base de retiro, un hogar secreto, pero también algo ofensivo, que participaba en el complot a mano alzada de unos pocos individuos contra el universo capitalista y contra sus innumerables ignominias (1998: 17).

¿Qué es, entonces, el post-exotismo? Desde una óptica “exterior”, la del lector que encuentra un libro firmado por Volodine y decide darle una oportunidad, el post-exotismo es una literatura de la derrota, algo extraña, puede que distópica o simplemente oscura y no por ello exenta de un cierto humor así como de zonas de gran carga emotiva, que se centra en describir las tragedias del pasado siglo XX desde un punto de vista oblicuo, quizás el de un esquizofrénico, el de un chamán soviético, o el de un animal, a través del que toda certeza aparece ya puesta en cuestión, y cuyos mundos se narran de forma también extraña, no evidente, incluso áspera, según qué caso. Todos los títulos post-exóticos, sin embargo, emanan de un mismo zócalo y están vinculados a una misma ficcionalización de un contexto de producción y comunicación al que aludía el narrador de *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, y al que el lector casual puede tener mayor o menor acceso según qué libro tenga entre sus manos. En efecto, resultaría que los “autores” o voces del post-exotismo son antiguos seguidores de la causa revolucionaria que han sufrido tragedias similares a nuestro siglo XX y que, tras la caída de la revolución, se ven encarcelados en una prisión de alta seguridad desde donde

[...] se quejan, se lamentan, pero sobre todo, crean relatos, fragmentos de novelas, poemas, historias, eslóganes, diálogos, monólogos teatrales. Crean una literatura, su literatura, con una historia y unas formas que le son propias y que ignoran voluntariamente las formas que existen del otro lado de la pared. Dan lugar a una pasta novelesca de la que se nutren los autores post-exóticos para hacer novelas (Volodine, Engel, Piégay, 2020: 27).

De este particular contexto de escritura surge uno de los rasgos característicos del post-exotismo cuya especificidad intentaremos entender en relación con los propósitos antes referidos en materia de cognición y de inmersión literaria. En una entrevista para la revista *Prétexte*, Volodine se pronuncia sobre el desconcierto que a menudo causa su obra en el lector y que vincula a las implicaciones del recurso narrativo al interrogatorio, al que sistemáticamente se ven sometidas esas voces del post-exotismo en tanto que prisioneros políticos:

La ambigüedad, la digresión, la evasión, el empeño en hablar de otra cosa, la incertidumbre, las paradojas, la referencia a enigmas sin solución, la autoburla y el humor del desastre son técnicas de combate lingüístico, las armas del discurso de quien sabe que sólo se le da la palabra para ser destruido. [...] Los narradores postexóticos permanecen en guardia, su discurso filtrado, censurado, oscurecido por una desconfianza maniática y permanente. Sería un error ver esto como un proceso de abstracción, una estética de la desecación del sentido. Se trata más bien de una táctica defensiva, un medio concreto de escapar o contrarrestar la violencia que se ejercerá sobre el texto cuando extraños, no necesariamente benévolos, se apoderen de él y lo cuestionen (Millois, 1998: 41).

Y es que, tras el texto post-exótico, hay una voluntad profesada de encriptar, de oscurecer, de vedar el acceso de ciertos lectores inquisidores a las informaciones que transmite, dificultándolo a través de una serie de procedimientos —algunos detallados arriba— que, a nivel de la lectura, pueden causar ese desconcierto justamente recriminado. Lo que nos resulta interesante, y de lo que nos vamos a ocupar en lo que sigue, es de cómo ese “combate lingüístico” entre el texto y el lector se disputa en la posibilidad de desarrollar una experiencia más o menos inmersiva, más o menos transparente de los mundos textuales que propone el post-exotismo, siendo la mayoría de las veces el caso de una opacidad que, por sistemática, plural, e inervada en el propio acto literario convenimos en considerar también estética, con implicaciones complejas en el conjunto de la literatura de Volodine.

Si entendemos la opacidad como marca de la reflexividad y de la no-inmersión, podemos tentar una aproximación a su manifestación en la literatura post-exótica a partir de la sugerente clasificación que propone Oliver Caïra (2014) de los procedimientos de la “contra-inmersión”. Para Caïra, la resistencia al movimiento inmersivo proviene de los “rozamientos” [*frottements*] que pueda generar el dispositivo y del “empuje” [*pousée*] que pueda sentir el lector en tanto que cuerpo extranjero en el nuevo mundo al que se destina (2014: 64). Caïra distingue tres tipos de rozamiento contra-inmersivo: el técnico, el generativo y el interaccional. El rozamiento técnico es “la manifestación de las convenciones y de los límites de la interfaz que nos vincula al mundo ficcional” (2014: 65), y pone el ejemplo de los *glitches* en los videojuegos, aproximable, en nuestra experiencia cotidiana, a los momentos de borrosidad de la visión o de pequeñas ilusiones ópticas, y que en el post-exotismo representa una serie de procederes por los cuales el texto se hace momentáneamente rugoso, dirigiendo entonces nuestra atención a su calidad de medio. Un ejemplo claro de ese *glitch* es el texto accidentado de *Le port intérieur*, en el que ciertas frases terminan de forma abrupta, antinatural, alterando el ritmo de lectura, ocultando información del mundo textual, poniendo así entre paréntesis la experiencia inmersiva del lector:

Entretanto, pasó el año de la Cabra, luego el del Mono, luego el del Gallo. Breughel vivía en un tiempo desde entonces indistinto, pero aún no había roto con la idea de una medida de la duración, ni con las palabras que servían para fechar, con este tipo de (1996: 17).

No puedes imaginar lo que. Vivir en permanencia en esta atmósfera empapada, dijo Breughel. En este ruido. A cualquier hora del día o de la noche, la mente absorbe agua, se diluye en el vapor y en el estruendo. El eco del estruendo. No se descansa, Kotter. No tienes idea de (1996: 27).

Pero más llamativo resulta a este respecto el recurso al desacierto léxico que encontramos sistemáticamente en *Des enfers fabuleux*, en el que una pareja de mujeres atraviesa penosamente el paisaje rocoso de una costa mientras evoca la historia que conforma la novela de Volodine. Estas narradoras hacen su aparición desde la segunda frase del texto para desaparecer inmediatamente después, de modo que en seguida nos vemos comprometidos con la dureza del sino del joven Aitko Bakhor, que trata de escapar de un oprimente ambiente familiar. Pero el relato de su infancia sufre una leve sacudida cuando la primera de las narradoras se equivoca en la pronunciación —escritura— de una palabra [*brocardaient*] e inventa una nueva [*brocaillaient*], cuya ininteligibilidad hace notar súbitamente su compañera:

De vuelta a casa, [Aitko] fue tratado con toda la paleta de correcciones y de sarcasmos, con sus repugnantes variaciones. Su cumpleaños era justo el día siguiente. La madre de Bakhor desarrolló el pastel y distribuyó una porción a cada uno de los niños, menos a él, luego se volvió a picar la ropa. Excelente oportunidad para una lección de moral; arrodillado en los excrementos de pollo, sucio, en los grumos de saliva negra que revelaban el paso de su padre, Aitko tuvo que ingurgitar una tras otra las cinco velas de sebo nauseabundo, mientras que frente a él sus hermanos mayores se atiboraban y se pisorreaban [*brocaillaient*].

¿Se qué?

Se pisorreaban: se pitorreaban [*brocardaient*], quería decir² (1988: 590).

2 *Nota bene*: Para traducir este fragmento nos hemos permitido la licencia de inventar la palabra “pisorreaban”, del mismo modo que Volodine inventa la palabra “brocaillaient”, buscando aproximarnos al efecto que produce en el

Ante tales desaciertos léxicos, al lector se le vuelve a hacer consciente de las primeras etapas de procesamiento gráfico y lingüístico del texto a las que no tenía acceso durante el proceso de una lectura inmersiva. Su atención se desvía de la escena del cumpleaños al medio desde el que se relata, se le recuerda que el mundo al que accede va a depender del empeño y conformidad de sus pintorescas narradoras. Esto nos invita a revisar el segundo tipo de rozamientos de los que habla Caïra, el rozamiento generativo, es decir, “el conjunto de alteraciones de la inmersión vinculado a la manifestación de las finalidades asignadas a la obra o a la experiencia ficcional” (2014: 66). Este tipo de frotamientos desvelan la intencionalidad narrativa y puede traducirse “en las alteraciones de la cronología, en los cambios repetidos de voces y de focalización, en los comentarios y los apartes” (2014: 66), que puedan sacar al lector de su experiencia inmersiva. En el caso de *Des enfers fabuleux*, experimentamos este tipo de frotamiento cuando uno de los personajes de la historia, un monje llamado Weyloomaja, se independiza del nivel metadieгético al que pertenece y comienza a narrar él también la historia de Lilith y Leela, que resultan ser la pareja de narradoras originales, lo cual modifica diametralmente el sistema de focalizaciones y de cronologías de la novela, ante lo cual, por cierto, las narradoras expresan su preocupación:

Así es, viejita mía, deshazte de Weyloomaja. De entre todos los que has triturado en tu memoria, él era demasiado especial. ¿Su independencia?, ¿su nombre, El Elegido de Todos?, ¿la seguridad inhumana de sus gestos? ¿sus certezas sobre la realidad, la no-realidad, la ilusión?, te exasperaban, te repelían, hay que reconocerlo. ¿Su título de maestro guía, que arruinaba tus pretensiones de dominar toda la historia por tu cuenta?, ¿su anclaje en el espejismo de Woorakone, un monasterio del que ni siquiera los osos sospechaban, su inmortalidad en este espejismo?, ¿su juego con las llamas, paralelo al tuyo?, te ponían los nervios de punta. No lo habías hecho aparecer mucho, pensabas en Wijeyekon primero, en Shamyraheem, en Reemanjee, en Panabokke, en Olthadjak, pensabas en todos esos mutantes que querías introducir en el segundo plano, pero él ya se imponía sin darte siquiera la opción de rechazarlo. [...] ¿No estabas tú englobada a su vez en las visiones de Weyloomaja?, ¿cósmicas?, ¿arquetípicas? ¿No era el momento de pensar en eliminar al personaje, que corría el riesgo de crecer aún más y de invadirte? (1988: 75).

En *Le nom de singes*, la narración se estructura a través de los intercambios de Fabian Golpiez con un psicólogo-chamán llamado Fabian Gonçalves, que lo interroga inquisitivamente a lo largo de las sesiones sobre su pasado y su identidad. El nombre compartido de ambos personajes motivará en la narración una confusión en la focalización a medida que las personalidades del paciente y del psicólogo empiezan también a confundirse, cuyo efecto de opacidad para con la historia se ve acrecentado dado que el psicólogo le pide a Fabian que cuente su historia en tercera persona, asimilándose así

lector francés este desacierto léxico. Aquí debajo el fragmento del original en francés.

“De retour à la maison, il eut droit à la palette complète des corrections et des sarcasmes, avec variantes répugnantes. Le jour de son anniversaire tombait juste le lendemain. La mère Bakhor défourna le gâteau et en distribuait une portion à chacun de ses enfants, mais pas à lui, puis elle retourna battre son linge. Excellente occasion pour une leçon de morale ; à genoux dans les crottes de poules, souillé, dans les grumeaux de salive noire qui révélaient le passage de son père, Aitko dut ingurgiter l’une après l’autre les cinq bougies de suif nauséux, tandis que devant lui ses aînés s’empiffraient et le brocaillaient.

Le quoi ?

Le brocaillaient : le brocardaient, je voulais dire.”

el nivel de la enunciación narrativa con el nivel desde el que Fabian enuncia sus recuerdos con ayuda de unas diapositivas de las cuales le han pedido descripción:

Por fin volvía a ser un indio, dijo Fabián.

Tonterías, refunfuñó Gonçalves. Y deja de desahogarte en primera persona. Vas a cambiar eso, y rápidamente.

El barco, dijo Fabián. El barco iba a la deriva.

¡Narra!, ordenó Gonçalves, agitando delante de su paciente el adorno de plumas y una pequeña calabaza en la que chisporroteaban las semillas secas.

Fabián apenas podía ver los detalles de la niebla que le rodeaba. La fiebre del pantano se combinaba con la oscuridad para alterar su percepción de lo real, lo exuberante, los obstáculos (1994: 10).

No es meramente una voluntad lúdica narrativa la que hace que los ejemplos de este tipo de frotamientos generativos se multipliquen a lo largo de la obra de Volodine. En el caso de las alteraciones en la focalización es necesario entender el proceder de Volodine respecto a una de las líneas programáticas del post-exotismo, normalmente sintetizada en la expresión “cuando digo yo, quiero decir nosotros”, y que revela ese pretendido entramado extradiegético de voces carcelarias del que surgen sus textos:

He dicho “nuestras” caras, entre “nosotros”, “éramos”. Se trata de una mentira literaria, pero que aquí juega con una verdad que acecha al texto, con una no mentira insertada en la realidad real, en otro lugar que en la ficción. Digamos, para simplificar, que Lutz Bassmann fue nuestro portavoz hasta el final, el suyo y el de todos y todo. Había varios portavoces: Lutz Bassmann, Maria Schrag, Julio Sternhagen, Anita Negrini, Irina Kobayashi, Rita Hoo, Iakoub Khadjbakiro, Antoine Volodine, Lilith Schwack, Ingrid Vogel (Volodine, 1998: 11).

Y es que, tal y como enfatizan obras como *Lisbonne, dernière marge* (1990) —centrada no exclusiva pero sí decididamente en representar los procesos de escritura, transmisión y publicación bajo el régimen de la censura—, la literatura post-exótica no puede ser entendida sin el contexto de creación particular del que emerge, y que acaba permeando al texto bajo la forma de recurrencias temáticas, estilísticas e ideológicas. La comunidad post-exótica, las circunstancias de su encarcelamiento, así como de la creación y difusión de sus relatos constituyen un elemento tan importante en el proyecto de Antoine Volodine como lo son las historias concretas que leemos en cada uno de sus libros; en este sentido, la atención que reclama el texto como medio en la literatura post-exótica, a través de estos procedimientos de opacidad que ponen trabas a la experiencia inmersiva, contribuye a insistir en el post-exotismo como un sistema que sobrepasa el límite del mundo textual particular al tiempo que lo penetra para definirlo. De este modo, entendamos que el último tipo de los rozamientos de los que habla Caïra, el rozamiento interaccional, es decir “interpelaciones directas a los seres extradiegéticos que son el lector, el jugador, el espectador” (2014: 66), representa en el post-exotismo no sólo momentos de algo así como una consciencia metafictional sino verdaderas zonas de explicitación de dicho sistema. Al margen de los comentarios espolvoreados aquí y allá en las obras de Volodine y sus heterónimos, el ejemplo más destacado a este respecto podemos encontrarlo en el género de la shaggâ: siete secuencias de narración poetizada, que giran en torno a un mismo elemento común, seguidas siempre de un comentario. Así, por ejemplo, en el comentario de la shaggâ de las

“Siete reinas sirenas”, en *Nos animaux préférés* el lector atisba brevemente las circunstancias que rodean la génesis del texto y que reenvían al entramado ficcional extradiegético:

La *Shaggå de las siete reinas sirenas* fue elaborada durante un periodo de cenizas. [...] A nuestro alrededor, las voces una a una se callaban. Se escuchaba a Türkan Marachvili jadedear frases que ni siquiera dirigía a sus compañeros de planta, porque en lugar de volverse hacia la puerta y el pasillo sólo miraba las pequeñas arañas que rondaban las paredes, cerca del lavabo. A ellas les confió sus penas. Había sido trasladado de la celda 1012, donde se había cortado las venas, a la celda 1129, que quedó vacía tras la inmolación por fuego de Moninka Santander. Sus jadeos continuaban noche y día, frases descosidas que salían de su pecho según los ritmos que demolían nuestros nervios. Lutz Bassmann se apropiaba de esos silbidos de garganta, descifraba los estertores y los recomponía, o los introducía en sus romances. [...] En ese clima de desastre, en ese ambiente siniestro, la *Shaggå de las siete reinas sirenas* encontró su forma definitiva. Se ha incluido tal cual es en al menos cuatro obras, bajo firmas diferentes (2006: 53-54).

Estos frotamientos socavan la experiencia inmersiva del lector porque, en última instancia, representan funcionamientos imprevistos de ese dispositivo textual al que el lector se habitúa para dejar de experimentarlo conscientemente. Como hemos visto, la transparencia que implica la experiencia inmersiva supone la ocultación o disimulación del medio textual, sólo manifestado en la forma de la construcción imaginativa del mundo textual. Al acumular estrategias de opacidad en la forma de rozamientos contra-inmersivos, la obra de Antoine Volodine parece buscar imposibilitar esa transparencia, que el lector dirija su atención hacia el componente medial del texto en tanto que supone una zona en la que también aflora parte del proyecto literario del post-exotismo. Con sus accidentes, sus momentos de autorreferencialidad, sus alteraciones en la focalización y la cronología, el medio textual se desvela portador de una historia ficcionalizada que compromete su forma.

A una mayor concentración —o sistematicidad, en el caso del post-exotismo— de este tipo de procedimientos, mayor será la dificultad de acceso al mundo textual y su eventual experiencia inmersiva. Es lo que Caïra denominaba “empuje contra-inmersivo”, es decir, “el sentimiento de ser extranjero en el mundo presentado por la obra o en la experiencia ficcional” (2014: 69). De nuevo, Caïra define diferentes tipos de empujes contra-inmersivos de los que, no obstante, sólo señalaremos aquí la definición de los dos que más caracterizan la estética de la opacidad post-exótica: el empuje informacional, relacionado con “nuestro desconocimiento del mundo propuesto” (2014: 70), y el empuje performativo, que designa “la distancia entre nuestros actos cotidianos y aquellos que “realizamos” en los marcos ficcionales” (2014: 71), entendiendo que el lector se proyecta en el mundo textual en el que encarna las acciones que lo constituyen. Ambos empujes giran en torno a la sensación de la extrañeza, que aquí adquiere el sentido opuesto a la noción de familiaridad como la hemos visto antes. En nuestra experiencia cotidiana, a cuyo medio cognitivo-procesual vivimos evidentemente habituados, una anomalía en el funcionamiento esperado del mundo suele reenviarnos a examinar el funcionamiento de nuestras facultades para percibirlo y/o procesarlo, tal y como ocurre durante los episodios alucinatorios o cuando nos despertamos dentro de un sueño, precipitándonos en una experiencia del mundo no completamente transparente. De manera similar, si el mundo propuesto por el texto nos resulta desconocido y distante y, por lo tanto, si su funcionamiento requiere gran esfuerzo para ser integrado como habitual, accederemos a dicho mundo textual con precaución, dedicando más atención a la manera en la que el medio se ha de traducir en la construcción del mundo —a la manera en la que interpretamos el texto leído— que a habitarlo y recorrerlo de manera inmersiva. “La inadaptación”, señala Bruno Trentini

[...] facilita en efecto la desviación de la atención que, dirigida anterior y habitualmente hacia el mundo exterior, viene a centrarse por al menos un instante en sus [del individuo] propias facultades de percepción porque éstas no llegan a dar cuenta de la coherencia del mundo propuesto (2014: 35).

Las estrategias de opacidad, por lo tanto, no sólo actúan sobre el propio medio en forma de esos rozamientos contra-inmersivos del dispositivo, sino que también integran la manera en la que ese mundo se construye de forma extraña para el lector. Y, si seguimos lo referido por Antoine Volodine en la entrevista antes citada, puede que incluso constituyan el elemento principal de la estética de la opacidad en el post-exotismo:

[...] las imágenes son para mí primordiales, más importantes que su soporte. En definitiva, si a través de la reticencia y la evasión intento vencer al inquisidor, es efectivamente a través de las imágenes como pretendo “confundir” al lector: guiarlo hacia un viaje mucho más inquietante, más rico y más intangible que el que tenía previsto realizar (Millois, 1998: 41).

Para abordar el efecto contra-inmersivo de estas “imágenes”, centrémonos ahora en uno de los detalles que llama la atención de los mundos ficcionales del post-exotismo: su oscuridad. Noches cerradas, lugares iluminados con luces débiles, ciudades enteras tragadas por el crepúsculo suelen enmarcar las acciones de las novelas de Volodine, en concomitancia a las numerosas referencias a un llamado “espacio negro” que parece que los personajes post-exóticos transitan con relativa frecuencia. Su valor como elemento puramente ambiental puede, no obstante, ser puesto en cuestión a medida que se penetra en el universo post-exótico. En *Dondog*, por ejemplo, una pequeña nota firmada por “A.V.” advierte al lector del vínculo extraño que mantiene la oscuridad con el funcionamiento del mundo de la novela en la que está a punto de adentrarse:

La muerte no es más que un pasaje, dicen los chamanes. Después de la muerte, la existencia continúa como lo hacía antes. Simplemente, el mundo parece más crepuscular. Los gestos se ralentizan, la inteligencia disminuye, la memoria deviene confusa. El humor se vuelve negro. Luego, nos desvanecemos. Los más combativos consiguen aplazar el final durante más tiempo. Pero, cuando, como *Dondog*, se está muy mal dotado para el chamanismo, la supervivencia dura poco (2002: 4).

Dondog se desarrollará espacialmente en la llamada “Ciudad Negra”, término recogido y utilizado en su traducción al inglés en *Black Village* (2017) una de las novelas del Lutz Bassmann, heterónimo de Antoine Volodine. El personaje de *Dondog* aparece al principio de la novela en medio de un callejón maloliente de una ciudad crepuscular. Está tratando de localizar a las personas que se corresponden con los nombres de una lista que ha memorizado para cobrarse su venganza, y para ello, pasará una noche en un apartamento abandonado, visitado en un determinado momento por un tal Marconi, escrutando sus recuerdos y la relación que mantiene con las personas de la lista, pues ni sabe dónde encontrarlos, ni sabe muy bien por qué quiere vengarse. Entre ellos, figura el nombre de Jessie Loo. La primera vez que el lector se encuentra con ese nombre en la narración de los recuerdos de *Dondog* designa a una gaviota que, con sus gritos, amenazaba con desvelar la localización del joven *Dondog* y otros niños refugiados de guerra que huían escondidos en una barcaza; más adelante, sin embargo, el lector descubrirá que Jessie Loo es también el nombre de una mujer, antigua amiga de la abuela de *Dondog*, que trabaja para el aparato burocrático soviético al tiempo que desarrolla sus actitudes como chamana. Mientras que *Dondog* justifica las incoherencias de su relato achacándolas

al penoso estado de su memoria, el lector se ve obligado a reflexionar sobre la veracidad de sus afirmaciones sobre el mundo ficcional para reconstruir una lectura que le haga avanzar en el relato. Por ejemplo, el lector deberá privilegiar a qué personaje de los recuerdos de Dondog pertenece de Gulmuz Korsakov, otros de los nombres de la lista: ya sea a uno de los niños con los que huyó en las barcazas, a un guardia que violó a su abuela y que luego ésta decapitó, o a un prisionero octogenario de un campo de concentración, torturado de nuevo hasta la muerte. Gulmuz Korsakov también resultará ser el verdadero nombre del acompañante de Dondog durante la noche en la Ciudad Negra que pasa buscando en su memoria. Llegados a ese punto, el lector, prevenido de que la lógica del mundo textual admite que la existencia se prolongue más allá de la muerte, mantiene como interpretaciones posibles la confusión de la identidad de los personajes en la memoria de Dondog y la posibilidad de que los personajes mueran y “renazcan” numerosas veces —o que se transformen en gaviotas— al tiempo que se pregunta qué implicaciones tienen cada una de las posibilidades en la misión de venganza del protagonista que parece motivar la narración.

Ahora bien, si el lector ha tenido la oportunidad de leer el manifiesto post-exótico, o la colección de “narratos” de *Bardo or not Bardo* (2004) sabrá de la existencia de una relación intertextual clara entre el post-exotismo y el llamado *Libro tibetano de los muertos* (Anónimo, [trad. Ramón N. Prats], 2018), o *Bardo Thödol*, un pequeño tratado del budismo tibetano en el que se describe lo que acontece al difunto tras su muerte y antes de su salvación o reencarnación. El lector podrá entonces intuir que la oscuridad y, más directamente, ese espacio negro, pueden reenviar en una novela post-exótica a un mundo que sigue la lógica del supuesto “espacio intermedio del devenir”, en el que, según el citado libro tibetano:

Los varones y las hembras, los padres y las madres, las lluvias tempestuosas, los huracanes, los ruidos fragorosos, las visiones aterradoras y toda apariencia fenoménica, no son, por su naturaleza propia, más que una ilusión. [...] Todo lo fenoménico es una falsedad. [...] Todo lo que aparece en mis visiones es simplemente la manifestación de mis propios pensamientos. Y puesto que el propio pensamiento —inexistente de raíz— es como una ilusión en sí mismo, nada puede provenir del exterior (Anónimo [trad. Ramón N. Prats], 2018: 104).

Así, el lector de *Dondog* o de *Black Village* advertiría que, si bien el mundo al que accede parece relativamente cercano al nuestro, se inmiscuye sinuosamente en el funcionamiento de un espacio ilusorio, en el que lo fenoménico es una apariencia, el tiempo es circular, no existe una relación de causa-efecto que rijan sus leyes lógicas, etc., en fin, en un mundo distante y extraño del que, en muchos casos, no se tiene constancia ni de su existencia ni de su influencia en la narración. Pero en novelas como *Nuit blanche en Balkhyrie* (1997), que mantiene una fuerte indeterminación en la cronología y el destino de sus personajes, la referencia al *Bardo Thödol* no es tan evidente: apenas hay alusiones que nos reenviarían a ese contexto de mundo subyacente salvo por el ambiente general de nocturnidad, un par de referencias al “espacio negro”, que pasan por alegóricas en el conjunto de la narración, y un pequeño detalle a modo de guiño de la parte de Volodine que concierne al número de capítulos de la novela: son cuarenta y nueve, igual que el número de días que el difunto ha de permanecer en el Bardo antes de su eventual reencarnación. El último capítulo de la novela condensa en su brevedad la posibilidad de darle un sentido al texto a partir de estas informaciones, al tiempo que tampoco se decanta sólidamente por privilegiar una lectura bárdica:

—Hay que cerrar, me recordó Molly.

—¿Estabas aquí?, pregunté.

—Oh, ya sabes, ahí o en otra parte, dijo Molly.

—¿Dormías? Dije.

—No, no realmente, dijo Molly. Esperaba a que me despertaran.

Apreté contra la horrible cara de Molly mi cara feísima, extremadamente fea, cara de carbón, extremadamente tiznada y deleznable. No había más que decir.

—El alba no despunta, susurró Molly.

—Ya despuntará algún día, dije, para cerrar.

Oh, sí. Sí, hermanita.

Ya llegará.

Un día, nos despertaremos.

Estará oscuro.

Finalmente estará oscuro (1997: 84).

Para Tzevetan Todorov (1980), la ambigüedad del funcionamiento del mundo narrativo es una de las marcas principales del género fantástico, representado como una inestabilidad en la comprensión de los elementos no habituales de la narración:

Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso [...] Dicho con mayor exactitud, lo fantástico sólo se produce durante un momento de la lectura (1980: 31).

En nuestra óptica, la incursión de lo fantástico tal y como lo describe Todorov supone un momento de tensión en el proceso de habituación al dispositivo textual: el lector se encuentra suficientemente familiarizado con las leyes que rigen el mundo ficcional como para identificar qué elementos representan una anomalía, pero no lo bastante como integrar la anomalía con una explicación satisfactoria que no ponga en entredicho las normas a las que ya se ha habituado. Como apunta Todorov, la indeterminación que instaura lo fantástico suele ser temporal y tender hacia su resolución, aunque evidentemente existen textos que deciden mantener la ambigüedad irresuelta. En esos casos, al no ofrecerse ninguna explicación a la anomalía y mantenerse el lector en constante habituación insatisfecha al texto, lo fantástico puede instaurar una experiencia opaca del mundo textual que perdura en el tiempo si implica una actitud lectora reflexiva hacia la adecuación de nuestra comprensión del funcionamiento de dicho mundo, que experimentaremos, entonces, a través de los marcos de nuestra propia experiencia dialéctica de habituación.

La mención casi accidental a la existencia de mutantes en *Des enfers fabuleux*, cuyas implicaciones para con la historia no son detalladas en ningún momento; la presentación del personaje de Ragojine en *Alto solo* (1991) como un pájaro que, teniendo plumas y pico, interactúa con total normalidad con el resto de personajes humanos; el chamán Solovieï de *Terminus Radieux* (2014) y la cuestión sobre la naturaleza de sus poderes, que antes pudieran ser narrativos que chamánicos; los numerosos personajes de *Le nom de singes* que dicen haber sido asesinados, pero que continúan actuando como seres vivos en un cronotopo espacial determinado, por cierto, sin ninguna mención a la

oscuridad o al espacio negro; la presencia casi meramente ornamental del personaje de Maria Henkel en la primera historia de *Bardo or not Bardo*, cuyo cuerpo cubierto de plumas plateadas es transparente salvo para el narrador que la describe, etc. Los vectores de indeterminación se multiplican en el post-exotismo, pero, sin duda, el ejemplo predilecto lo constituyen las obras como *Dondog* en las que el personaje que se encarga de la narración sufre alguno tipo de patología mental —con predilección hacia la esquizofrenia— o directamente, ha sido lobotomizado, como le ocurre a Breughel en *Nuit Blanche en Balkhyrie*, al que Kotter, médico esta vez del pabellón Kronstein para enfermos mentales, le extirpó torpemente del cerebro “la ironía, las obsesiones igualitaristas, las pulsiones insurreccionales, una cucharada de memoria, la música, las referencias ideológicas y poéticas, la revuelta contra lo inadmisibles, el sentido del flujo del tiempo y otras bagatelas anexas” (1997: 22). Breughel forma parte de un escuadrón constituido por Molly, Roman Gold, Kyrghil, etc, que planea y, aparentemente, consigue salir del asilo para luchar del lado de la causa revolucionaria en la guerra que acaba de estallar en Balkhyria. Su cometido particular en ese grupo es escribir óperas, relatos, discursos que enaltecen las acciones bélicas de sus camaradas y que recita delante de aquel que tiene a bien escucharlo. La narración de *Nuit Blanche en Balkhyrie* parece corresponderse a uno de esos relatos, de modo que no sólo se ve atravesada por las alteraciones en el sentido del tiempo que sufre Breughel, sino también por la tendencia a ficcionalizar lo vivido que asume en su función propagandística y que, para el lector, borra las líneas entre lo que verdaderamente ocurrió y lo que inventa el narrador. Así, no llega a quedar del todo claro si sus compañeros, a los que llama cariñosamente “mis locos” existen y actúan independientemente de la voluntad del narrador homodiegético, o si son simplemente unas “muñecas” de trapo que lleva consigo allá a dónde va y que proyecta en la realidad como si fueran personas a su mismo nivel:

No me atreví a levantar la vista. Tomé a mis locos como testigos, revolcándome en la frialdad del callejón, apenas atreviéndome a esperar alguna señal de indulgencia por su parte. No vino nada de este lado. Allí estaban el brutal y huraño Kyrghil, el Hobkinz, con un traje de comando a pesar de su rango de general, el Oro, envuelto en su guardapolvo, el Zourbdja, con un vestido de pasionaria folclórica, y el Breughel, cuya chaqueta de punto tenía una manga tachonada de manchas. La Molly estaba ausente. Se podía pensar que había regresado tarde del sótano del pabellón Borschem y que todavía estaba luchando con las mechas, con las cajas, en el silencio del aceite y de las primeras llamas.

—Ya no es tiempo de tonterías —dijo Tariana con un tono de voz que no permitía réplicas—. Vamos, Breughel, recoge tus muñecas y vuelve al pabellón Kronstein (1997: 40-41).

La “carencia de armonía interna entre las afirmaciones del narrador o las contradicciones entre la perspectiva del narrador y el propio concepto de normalidad del lector” son, para Ansgar Nünning los indicios principales de “que la fiabilidad del narrador puede ser sospechosa” (1997: 87). Casi todos los narradores post-exóticos son, en efecto, ejemplos de narradores no fiables, pues sufren pérdidas de memoria, confunden lo real con lo inventado, el futuro con el presente y, además, en base a lo que conocemos del post-exotismo, tienen motivos para ocultar o falsear información ante posibles inquisidores textuales. En una perspectiva intersubjetiva del fenómeno narrativo, estudiada por Yanna Popova a partir de las teorías cognitivas de la enacción, la posibilidad de mantener un intercambio conversacional con la instancia narradora se desvela como una de las principales maneras por las que el lector da un sentido a lo leído:

[...] la mejor manera de entender las historias es como procesos de interacción pautada, anticipada de forma prospectiva y reflexionada de forma retrospectiva en una creación de sentido participativa entre, esencialmente, dos participantes: un lector y un narrador. Este último participante, hasta cierto punto imaginario, no es sólo un efecto lingüístico, sino una manifestación de la naturaleza irreductiblemente intersubjetiva de las mentes humanas. La lectura literaria, como cualquier forma de intercambio humano, es por tanto un acto compartido de participación, momento a momento, en el desarrollo de la acción, un proceso de dirigir y ser dirigido para representar una experiencia. Yo, como lector, proporciono los recuerdos, las imaginaciones y los sentimientos para habitar un mundo que hasta entonces no es mío, pero que se convierte en mío cuando lo represento. Un encuentro significativo con una historia es, por tanto, un acto participativo de ejecución en el que el significado no reside en las palabras, los conceptos o los acontecimientos que esperan ser comunicados, sino en los espacios intersubjetivos que crean entre los participantes (2015: 89).

Sin la posibilidad de enactar un narrador fiable, es decir, de proyectar mentalmente una consciencia narradora en cuya palabra podemos confiar y con el que “conversar”, el lector puede ver comprometidos los vínculos causales y teleológicos que el narrador se ocupa de aportar a la cadena de eventos y acciones relatados por el texto, y que los define precisamente como narrativos, integrados en un conjunto significativo y coherente (2015: 44). Así, ante los narradores no fiables del post-exotismo, nos adentramos en un mundo textual ciertamente desintegrado o, por lo menos, que sufre la pérdida del sentido que moviliza la intencionalidad presupuesta en ese participante conversacional y que, por otro lado, constituye uno de nuestros anclajes cognitivos y epistémicos más importantes en nuestra experiencia cotidiana del mundo.

La indeterminación, la confusión, la oscuridad y, en fin, la opacidad con la que experimentamos los mundos textuales post-exóticos es también, hasta cierto punto, la opacidad con la que sus personajes experimentan su cotidianidad y rememoran sus vivencias, ya sea por el efecto del trauma de la catástrofe, la desorientación que causa vivir el resto de sus días encerrado en una prisión, las patologías mentales que les acucian, o la imperiosa necesidad de recurrir a la ficción para paliar su contexto real inmediato. Para el lector ajeno a la literatura de Antoine Volodine, la opacidad con la que accede a sus mundos textuales está en relación directa con la incapacidad de crear un significado intersubjetivo satisfactorio de los mismos con unos narradores que parecen negarle el diálogo y, ante lo cual, el lector puede perder los nervios, desvelarse inquisitivo y adoptar una actitud interrogadora hacia el texto que encarnaría aquella de la que los narradores post-exóticos se previenen a través de las estrategias que constituyen la estética de la opacidad: mantener la voluntad de realizar una lectura inmersiva al uso en la literatura post-exótica es, precisamente, la actitud lectora contra la que se defiende el post-exotismo y que más motiva que el lector ponga en funcionamiento todos sus mecanismos de combate lingüístico y literario. Al contrario, parece que para poder conversar con esos narradores, autores y voces del post-exotismo y poder llegar, entonces, a entrar en los mundos ficcionales que proponen, la única vía posible para el lector es la de la aceptación cómplice de esa opacidad y de sus implicaciones, compartir y experimentar junto a las voces post-exóticas el contexto de represión, clandestinidad, fracaso, sufrimiento psicológico, trauma, y necesidad de encriptación del que nacen sus relatos. Erdogan Mayayo, una de esas voces, insiste muy claramente en la necesidad de esta complicidad que debe sobrevenir en el acto de lectura al comentar el género de la *entrevoûte* o la “entrebóveda” en *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*:

El universo retorcido, curvo y autónomo, que subyace y justifica las dos prosas entrelazadas, se extiende entonces sin problemas más allá del texto y, en el lector simpatizante y receptivo, sustituye a lo real. Las referencias al mundo exterior se marchitan, pierden gran parte de su relevancia. Para apreciar la *entrevoûte*, para recorrerla y habitarla, ya no sirve tener en mente las categorías ideológicas y estéticas del mundo exterior.

La lectura de una colección de *entrevoûtes* refuerza la certeza post-exótica de que uno está “entre sí”, lejos de los dogos locuaces, los propagandistas y los animadores millonarios. El campo literario de la *entrevoûte* se abre al infinito: se convierte en un destino de viaje, en un refugio para el narrador, en una tierra de exilio para el lector, de exilio tranquilo, fuera del alcance del enemigo, como fuera del alcance del enemigo para siempre (1998: 56-57).

Esto supone que el lector no deje de ser consciente del medio a través del que se despliegan los mundos textuales ni de la influencia que tiene en su construcción, pues es el medio el principal vehículo de los elementos que conforman ese entramado extradiegético y a través del que puede entrar en contacto con ellos, tal y como hemos establecido antes. El post-exotismo exige del lector su paradójica disposición a realizar una lectura inmersiva a través de la experiencia de la opacidad de sus mundos textuales; exige que se habitúe a la opacidad del mundo textual sin que por ello la llegue a ignorar, que la integre como parte indispensable de una ficción que sobrepasa el límite del texto. El lector no sólo debe enactar, como diría Popova, los narradores y los mundos que describen, sino movilizar también en su lectura las circunstancias extradiegéticas particulares que los posibilitan: la habituación al texto post-exótico hasta sus últimas consecuencias significa dejar de ver el texto accidentado como un juego metaficcional del autor y verlo como un efecto del contexto en el que lo redacta el escritor preso que se oculta tras el nombre de “Antoine Volodine”; significa dejar de recular ante la ciertos fragmentos crípticos y aceptarlos como la voluntad de un mensaje que nos llega como un grito desde el interior una celda; significa comprender las ciertas incoherencias de los mundos ficcionales post-exóticos no como un obstáculo, sino como los trazos de una cultura extranjera y oral a partir de la que fueron imaginados y transmitidos hasta llegar a ser publicados fuera de la prisión de alta seguridad. Significa, en definitiva, pasar a formar parte de la comunidad post-exótica, integrarse en su sistema en vez de acecharlo, pues, tal y como señala otra de las voces del post-exotismo, Iakoub Khadjbakiro, a propósito del género del “romance”: “El verdadero lector del romance post-exótico es uno de los personajes del post-exotismo” (1999: 43):

Ningún autor olvida que lectores externos al post-exotismo, externos a la zona de alta seguridad, que simpatizantes de cualquier tipo puedan aventurarse en la esfera del post-exotismo. Para ellos es un viaje peligroso, sin equipo de seguridad, entre temores y vergüenzas que ninguna de sus certezas iniciales les ayuda a superar. Nos las arreglamos para recibirlos en el mundo cerrado del texto y para que aprendan a visitarlo sin perderse.

Pero los lectores no abstractos a los que nos dirigimos, esos oyentes animados por la ficción y a los que murmuramos, y, más aún, el oyente real, el oyente real al que dictamos nuestro romance a través de las paredes, no necesitan señalizaciones para viajar con seguridad a través de nuestros romances. Pertenecen al universo del pabellón de máxima seguridad, y comparten sus laberintos, sus disfunciones y valores absurdos, y sus miedos, y sus sueños, y sus literaturas (1999: 43).

Conclusiones

Habitarse a la estética de la opacidad del post-exotismo no encamina al lector hacia una experiencia inmersiva transparente centrada en el mundo ficcional, sino a la aceptación del medio como un elemento de una ficción que sobrepasa su texto. El mundo del post-exotismo se ve a través de la ventana desde la que lo miramos, quizás encarnando la forma de ver el mundo de los prisioneros en la celda desde la que lo escriben. El polvo, las manchas, las imperfecciones del cristal no dan la impresión de desaparecer a medida que el lector se habitúa al complejo dispositivo textual y, no obstante, con el tiempo, aprendemos a leer en la huella de la ventana el rastro de una presencia, “el trazo dejado por un ángel” como leemos en la nota del autor que precede a los narratos de *Des anges mineurs* (Volodine, 1999: 7). Frédéric Detue (2013) entiende el proceder de Volodine como una actitud político-literaria respecto a la literatura de la tragedia, en los últimos años ya en manos de los herederos de los testigos. Comparado en sus líneas generales a la voluntad que anima el documental *Shoah* de Claude Lanzmann, el post-exotismo no querría tanto contar fidedignamente el pasado como acceder a su imagen a través de una ficcionalización del presente en el que viven los que lo recuerdan (2013: 416). La opacidad de los mundos textuales post-exóticos mimetiza aquella de los prisioneros políticos testigos de la catástrofe y contribuye a que el lector no pierda de vista el contexto medial de la rememoración, de la tragedia de la que surgen unas voces que, por momentos, parecen dejar de pertenecer al mismo ámbito al que pertenece la ficción de su mensaje. En el artículo que hemos citado, Bruno Trentini (2014) habla de la existencia de una inercia inherente al movimiento de la inmersión, y vincula el tiempo y el esfuerzo a habituarse al dispositivo textual con una inmersión más intensa y persistente que, así como tarda en instalarse, tarda también en detenerse. En estos casos, señala Trentini, “la evolución en el mundo habitual puede tomar la coloración del mundo en el que se estaba previamente inmerso” (2014: 36), es decir, que las fronteras entre el mundo real y el mundo ficcional se diluyen en razón de la intensidad de la inmersión con la que experimentamos ambas. Es probable que, del mismo modo que un medio familiar favorece la traslación de nuestro estado de inmersión en el mundo real al textual, un medio extraño al que conseguimos habituarnos esforzadamente implique una flexibilización tal de nuestras aptitudes para percibir el nuevo mundo que las circunstancias que posibilitan la inmersión en el mundo textual se prolonguen también en el real. Desde un punto de vista cognitivo, esto se correspondería con una suerte de proceso de integración de las características del medio textual ajeno en el conjunto de las características de nuestro medio cognitivo-procesual, al que estamos tan habituados que no podemos prestarle atención introspectiva. Dicho de otro modo: se trataría de un proceso de transparentación de la opacidad que, llevado al extremo, pudiera quizás anular la diferencia inicial que nos permite a los sistemas cognitivos complejos distinguir entre el recuerdo y el presente habitado, entre la alucinación y el funcionamiento normal de lo perceptivo, entre el sueño y la vigilia y, en fin, entre la ficción y la realidad. La estética de la opacidad que moviliza la obra de Antoine Volodine opera en el acceso de sus mundos textuales y altera la experiencia inmersiva al uso para explorar, desde un ángulo poco habitual pero inherente al fenómeno narrativo, la especificidad literaria de su proyecto. Puede que, tras adentrarnos con diligencia y simpatía en la obra de Volodine, no consigamos dejar completamente de experimentarnos experimentando los oscuros y fascinantes mundos que nos propone. Pero puede también que, llegado el momento, nos experimentemos con la cercanía suficiente como para sabernos, no ya como lectores de post-exotismo, sino directamente, lectores post-exóticos.

Referencias bibliográficas:

- ANÓNIMO. (s.f). *El libro tibetano de los muertos*. Trad. Ramón N. Prats. Madrid: Siruela. (Obra original publicada ca. 1400).
- AUVRAY, M., LENAY, C., O'REAGAN, J. K. y LEFÈVRE, J. (2005). "Suppléance perceptive, immersion et informations proprioceptive". En *Arob@se*, 1. 94-113
- BAKER, Thomas (2016). "Transparency, olfaction and aesthetics". En *Analysis*, 76 (2), 121-130. En <<https://doi.org/10.1093/analys/anw029>>.
- BASSMANN, Lut. (2017). *Black Village*. Lonrai: Éditions Verdier.
- BELLOS, David (2012). "French as a Foreign Language: The Literary Enterprise of Antoine Volodine". En *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 36 (1), 1-16. En: <<https://doi.org/10.4148/2334-4415.1773>>.
- BROOKE-ROSE, Christine (1981). *A rhetoric of the unreal: studies in narrative, and structure, especially of the fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAÏRA, Oliver (2014). "L'expérience fictionnelle : de l'engagement à l'immersion". En Benard GUELTON (ed.), *Les figures de l'immersion* (61-76). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- CALVINO, Ítalo (2021). *Si una noche de invierno un viajero*. Trad. Esther Benitez. Madrid: Siruela. (Obra original publicada en 1979).
- CAMUS, Albert (1942). *Le mythe de Sisyphe*. París: Gallimard.
- DÉTUE, Frédéric (2013). "Volodine lecteur des témoins : le dispositif d'éveil post-exotique". En Frédéric DÉTUE y Lionel RUFFEL (Eds.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*. (405-422). París: Classiques Garnier.
- DITHRICH, C.W. (2001). "Pseudología fantástica, disociación y espacio potencial en el tratamiento de niños". En *Psicoanálisis APdeBa*, 13, 583-602.
- DOLEŽEL, Lubomír (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. London: The Johns Hopkins University Press.
- HARMAN, Gilbert (1990). "The intrinsic quality of experience". En *Philosophical Perspectives*, 4, 31-52. En <<https://doi.org/10.2307/2214186>>.
- METZINGER, Thomas (2003a). *Being no-one. The Self Model Theory of Subjectivity*. Massachusetts: The MIT Press.
- (2003b). "Phenomenal transparency and cognitive self-reference". En *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 2, 353-393. En <<https://doi.org/10.1023/B:PHEN.0000007366.42918.eb>>.
- (2018a). "Why is Mind-Wandering Interesting for Philosophers?". En Kalina CHRISTOFF y Kieran C.R. FOX (Eds.), *The Oxford Handbook of Spontaneous Thought: Mind-Wandering, Creativity and Dreaming*. Oxford: Oxford University Press.
- (2018b). *El túnel del yo. Ciencia de la mente y mito del sujeto*. Trad. Emilio Pérez-Manzucó. Madrid: Enclave de Libros. (Obra original publicada en 2014).
- MILLOIS, Jean-Christophe (1998). "Entretien avec A. Volodine". En *Prétexte* (16), 40-45.
- NELL, Victor (1998). "The psychology of reading for pleasure: Needs and Gratifications". En *Reading Research Quarterly*, 23 (1), 6-50. En <<https://doi.org/10.2307/747903>>.

- NÜNNING, Ansgar (1997). “«But why will you say I am mad? » On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction Author(s)”. En *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 22 (1), 83-105. En <<http://www.jstor.org/stable/10.5325/style.38.2.236>>.
- PARNAS, J. y HENRIKSEN, M. G. (2016). “Mysticism and schizophrenia: A phenomenological exploration of the structure of consciousness in the schizophrenia spectrum disorders”. En *Consciousness and Cognition*, 43. 75-88. En <<https://doi.org/10.1016/j.concog.2016.05.010>>.
- PATOINE, Pierre-Louis (2015). *Corps/Texte. Pour une théorie de la lecture empathique*. Lyon: Ens Éditions.
- (2018). “Literature and psychedelics: a pharmacological subversion of authentic life. With an example from William S. Burroughs”. En *Revue française d'études américaines* (156), 71-81. En <<https://doi.org/10.3917/rfea.156.0071>>.
- POPOVA, Yanna B. (2015). *Stories, meaning, and Experience. Narrativity and Enaction*. Nueva York: Taylor & Francis.
- ROBERT JAUSS, Hans (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. Daniel Innerarity. Barcelona: Paidós Ibérica (Obra original publicada en 1972).
- RYAN, Marie-Laure (1991). “Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction”. En *Poetics Today*, 12 (3), 533-576. En <<https://www.jstor.org/stable/1772651>>.
- (2004). *La narración como realidad virtual*. Trad. María Fernández Soto. Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 2001).
- Sass, Louis A. y Parnas, Josef (2003). “Schizophrenia, Consciousness, and the Self”. En *Schizophrenia Bulletin*, 29 (2), 427-444. <https://doi.org/10.1093/oxfordjournals.schbul.a007017>
- SASS, L., PIENKOS, E., BARNABY, N. y MEDFORD, N. (2013). “Anomalous self-experience in depersonalization and schizophrenia: A comparative investigation”. En *Consciousness and Cognition*, 22, 430-441. En <<https://doi.org/10.1016/j.concog.2013.01.009>>.
- SMITH, A. D. (2008). “Translucent Experiences”. En *Philosophical Studies: An international Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, 140 (2), 197-212. DOI.
- TODOROV, Tzvetan (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Premià Editores. (Obra original publicada en 1970).
- TRENINI, Bruno (2014). “Pour une immersion non transparente”. En Benard Guelton (ed.), *Les figures de l'immersion* (25-38). Rennes :Presses Universitaires de Rennes.
- TYE, Michael (2002). “Representationalism and the transparency of experience”. En *Noûs*, 36 (1), 137-151. En <<https://doi.org/10.1111/1468-0068.00365>>.
- VARELA, F., THOMPSON, E. y ROSCH, E. (1997). *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Trad. Carlos Gardini Barcelona: Gedisa Editorial. (Obra original publicada en 1991).
- VOLODINE, Antoine (1985). *Biographie comparée de Jonathan Murgrave*. París: Éditions Denoël.
- (1988). *Des enfers fabuleux*. París: Éditions Denoël.
- (1991). *Alto Solo*. París: Éditions de Minuit.
- (1994). *Le nom de singes*. París: Éditions de Minuit.
- (1997). *Nuit blanche en Balkhyrie*. París: Gallimard.

- (1998). *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. París: Éditions Gallimard.
- (1999). *Des anges mineurs*. París: Seuil.
- (2002). *Dondog*. París: Seuil.
- (2004). *Bardo or not Bardo*. París: Seuil.
- (2006). *Nos animaux préférés*. París: Seuil.
- (2010). *Le port-intérieur*. París: Éditions de Minuit.
- (2014). *Terminus Radieux*. París: Points-Seuil.
- (2015). *Lisbonne dernière marge*. París: Éditions de Minuit.
- VOLODINE, A., ENGEL, P. y PIÉGAY N. (2020). *Désarroi. Tout autour du gouffre*. Chêne-Bourg: George Éditeur.