

**LECTURA INMERSIVA, LECTURA ENCARNADA:
UNA APROXIMACIÓN NEUROESTÉTICA A LA DESCRIPCIÓN
DEL ENTORNO EN LA OBRA DE ANTOINE VOLODINE**

IMMERSIVE READING, EMBODIED READING:
A NEUROAESTHETIC APPROACH TO ENVIRONMENTAL
DESCRIPTION IN ANTOINE VOLODINE

Pierre-Louis PATOINE

Université Sorbonne Nouvelle

pierre-louis.patoine@sorbonne-nouvelle.fr

Resumen: ¿Cómo habitar, con nuestro cuerpo sensible y empático, un entorno descrito por un texto? El presente artículo explora dicha cuestión a partir de una serie de investigaciones desarrolladas a lo largo de las últimas décadas en el ámbito de las neurociencias en torno a la cognición encarnada y los estados alterados de consciencia. A partir de las investigaciones mencionadas, trataremos de comprender mejor los procesos que dan lugar a la inmersión del lector en determinadas descripciones presentes en *Des anges mineurs* (1999) y *Terminus Radieux* (2014), de Antoine Volodine. Este modelo neuroestético de la experiencia inmersiva del entorno estará respaldado por una reinterpretación de la distinción narratológica entre descripción y narración. Observaremos de este modo que la inmersión encarnada puede dotar de un alto grado de soberanía a la práctica estética

de la descripción (que tiende a adquirir autonomía con respecto a la narración y a otorgarle un valor intrínseco al entorno y a los elementos que lo conforman), hasta el punto de atribuirle un papel ecológico fundamental en la era del Antropoceno.

Palabras clave: Antoine Volodine. Lectura. Inmersión. Neurociencia. Entorno. Empatía.

Abstract: How can we inhabit, with our sensitive empathic body, an environment described by a text? This paper explores this question through neuropsychological studies on embodied cognition and altered states of consciousness. These studies help us to elucidate the reader's immersion in the descriptions of *Minor Angels* (1999) and *Radiant Terminus* (2014), from Antoine Volodine. Our neuroaesthetic model of immersive inhabitation will allow us to reinterpret the narratology distinction of descriptions and narration. We will thus see that embodied immersion can turn description into a sovereign aesthetic practice, tending toward autonomy from narration and endowed with intrinsic ecological value in the age of the Anthropocene.

Key Words: Antoine Volodine Reading. Immersion. Neuroscience. Environment. Empathy.

1. LA LECTURA: ENTRE LA SEMIÓTICA, LA NEUROCIENCIA, LA BIOLOGÍA Y LA ECOLOGÍA

La lectura es una actividad plenamente biológica que caracteriza el comportamiento y la organización social de la especie humana desde el desarrollo de la escritura cuneiforme, que tuvo lugar en Mesopotamia hacia el 3300 a. C. Puede considerarse la escritura como la exteriorización,

en forma de técnica, de una función biológica compartida por el conjunto de los organismos vivos: la comunicación. Como tal, participa en los flujos de información que estructuran los ecosistemas, del mismo modo que los signos que intercambian las células, los microorganismos, las plantas y los animales. La escritura, la lectura y, por extensión, la literatura, se encuentran en este sentido arraigadas al ámbito de la ecología.

Con el fin de comprender una de las modalidades concretas de dicho arraigo, ahondaremos en este artículo en la dimensión psicológica, sensomotriz de la lectura, y más específicamente, en el carácter encarnado y empático de nuestra inmersión en la *fábula*, de nuestra exploración y de nuestro modo de habitar los entornos construidos por las capas de signos que constituyen el texto literario.

Trataremos de comprender los mecanismos de la lectura encarnada e inmersiva apoyándonos en una serie de investigaciones llevadas a cabo a lo largo de las últimas décadas en el campo de las neurociencias en torno a la cognición encarnada y a los estados alterados de consciencia; investigaciones que nos permitirán una mejor comprensión del modo en que el lector habita los entornos descritos por uno de los autores franceses más importantes de su generación, Antoine Volodine, en *Des anges mineurs* (1999)¹ y *Terminus Radieux* (2014). Por otra parte, el modelo neuroestético de la experiencia inmersiva del entorno estará respaldado por una reinterpretación de la distinción narratológica entre descripción y narración que se fundamentará a su vez en la oposición entre las categorías ludológicas de *paidia* y *ludus* propuestas por Roger Caillois. Observaremos así que la inmersión encarnada puede dotar de un alto grado de soberanía a la práctica estética de la descripción, que tiende a adquirir autonomía frente a la narración y a otorgarle un valor intrínseco al entorno y a los elementos que lo constituyen. El pensamiento de Gertrude Stein, Roland Barthes y George Bataille sentará las bases de las observaciones anteriores y nos

¹La novela cuenta con una traducción al castellano: *Ángeles menores* (Volodine, 2008). A ella pertenecen las citas de *Des anges mineurs* que el lector encontrará en el artículo. [N. d. t.]

permitirá establecer una serie de conclusiones sobre el papel ecológico fundamental que puede tener este tipo de lectura lenta e improductiva en la era del Antropoceno.

2. APUNTES EPISTEMOLÓGICOS: SEMIÓTICA Y CIENCIAS DE LA VIDA

El recurso a las ciencias de la vida no supone en sí una novedad dentro de los estudios literarios, si bien es cierto que desde las décadas de 1980 y 1990 venimos asistiendo a una intensificación de la relación entre ambos campos del saber. En este sentido, los estudios literarios han seguido el recorrido de la semiótica, que ha ido experimentando un giro progresivo hacia disciplinas como las neurociencias cognitivas, la etología y los estudios animales (es el caso de la zoosemiótica), o incluso la ecología y la biología de sistemas (como sucede con la biosemiótica). El presente trabajo se inscribe por tanto en la estela de ese “giro biológico”.

La rama europea de la semiótica, que nace con Saussure a principios del siglo XX, tiene una naturaleza fundamentalmente lógica y lingüística: para Saussure, el valor significativo del signo responde a una diferencia dentro de un orden paradigmático. Al igual que el lingüista danés Hjelmslev, Saussure considera que el sentido es inmanente a una estructura formal de origen lingüístico. En los años cincuenta y sesenta, bajo la influencia de Roman Jakobson y Claude Lévi-Strauss, la semiótica se vuelve estructural, en particular en el caso de Greimas, que busca construir, por medio de sus cuadrados semióticos y sus programas narrativos, sus isotopías y su visión generativa del texto, una gramática general del relato. Habrá que esperar hasta finales de los años setenta para que la concepción del signo elaborada por C. S. Peirce, (1839-1914) y popularizada por aquel entonces por las traducciones y comentarios de Gérard Deledalle abra la semiótica francesa a una visión más pragmática de la significación. En paralelo a la penetración de la teoría peirciana en el ámbito francés, la perspectiva lingüística y lógica del sentido privilegiada por Greimas y la

Escuela de París evolucionará a lo largo de los años ochenta y noventa hacia posturas más fenomenológicas; los trabajos de Greimas y Fontanille (1991) sobre la semiótica de las pasiones, y posteriormente de Fontanille y Zilberberg (1998) sobre la semiótica tensiva ilustran de manera ejemplar dicha evolución. El recorrido de Umberto Eco, cuya obra estará, desde sus comienzos, influenciada por Peirce, constituye igualmente un ejemplo paradigmático del progresivo deslizamiento desde un paradigma lingüístico hacia una aproximación más biológica y pragmática del sentido. Un deslizamiento que puede observarse mediante la comparación del enfoque estructural de *Obra abierta* (1962) con las reflexiones sobre la función epistémica del mundo concreto y de la percepción en *Kant y el ornitorrinco* (1997). Finalmente, en la década de 1990, la emergencia del movimiento biosemiótico en Estados Unidos, Dinamarca y Estonia, favorecido entre otros por los trabajos de Thomas Sebeok, responde a la deriva hacia la biología adoptada por algunos investigadores en el campo de la semiótica. La biosemiótica rompe, efectivamente, con el estructuralismo continental y se declara heredera de Peirce, de Jakob von Uexküll, de la cibernética y de las teorías de la información.

Hacia finales de los años noventa, los estudios literarios angloamericanos basados en las ciencias cognitivas —el *cognitive criticism*— se orientan a su vez hacia un enfoque más biológico del sentido. En su artículo “The Epistemology of Cognitive Literary Studies”, Elizabeth Hart (2001: 315) observa de hecho que las ciencias cognitivas, que han pasado del paradigma informático (la mente como ordenador, el proyecto de la inteligencia artificial) al de la cognición encarnada (el sentido aparece vinculado a la vida del cuerpo dentro de su entorno), nunca han sido más compatibles con los estudios literarios. No estoy tan seguro de que resulte conveniente hablar de una mayor o menor compatibilidad; diría más bien que, al variar su aparato teórico, la crítica cognitiva modifica su perspectiva con respecto al fenómeno literario, explica otros aspectos del mismo y le otorga asimismo valor a otro tipo de textos. La crítica cognitiva de primera generación (Turner, 1991; Tsur, 1992; Spolsky, 1993), que se

inscribe en un enfoque lógico-lingüístico del pensamiento y del sentido, se ocupa principalmente del proceso interpretativo como comprensión del texto, mientras que los trabajos inmediatamente posteriores al año 2000 (Sumara, 2003; Cook, 2006; Miall, 2006), más cercanos a la cognición encarnada, conciben la lectura como realización imaginaria y corporal. Este último enfoque nos parece particularmente apropiado para el estudio de aquellos textos en los que la sensación ocupa un lugar preponderante, como es el caso de las obras de Volodine a las que nos referiremos más adelante. Por el contrario, a la hora de abordar las obras cuyo principal empeño es la puesta en entredicho del lenguaje (ya se trate de la lengua en sí o bien del propio lenguaje del relato), aquellas, en suma, que convierten la construcción lógica y lingüística del sentido en una tarea problemática, quizá resulte más adecuado recurrir a las teorías de la cognición centradas en la comprensión y en un enfoque más formal del sentido. En los últimos quince años, la presencia de las ciencias de la vida en los estudios literarios se ha diversificado mediante el desarrollo de los estudios animales (*animal studies*, Waldau, 2013) y de la ecocrítica, que emerge en los años noventa (véase, en concreto, Glotfelty y Fromm, 1996) y suele designarse en Francia con el término de *ecopoética* (véase Blanc *et al.*, 2008).

3. LECTURA EMPÁTICA Y SIMULACIÓN ENCARNADA

Los distintos planteamientos teóricos que hemos repasado en el epígrafe anterior presentan un rasgo común: la naturalización de los estudios literarios, su reconexión con el ámbito de lo biológico. El presente estudio está igualmente vinculado con dicha reconexión, a la que nos aproximaremos en primer lugar tratando de comprender mejor la relación entre la literatura y el entorno que establece la dimensión neurofisiológica de la lectura. En efecto, cabe tener en cuenta el papel que desempeña la empatía sensomotriz en nuestra relación con el texto literario, a partir del sentido original del término *empatía* (del inglés *empathy*), inventado en 1909 por el psicólogo estadounidense de origen británico Edward

Titchener para traducir el concepto alemán de *Einfühlung* sin tener que recurrir al término, demasiado sentimental o afectivo, de *simpatía*. Los trabajos en torno a la cognición encarnada (Miall, 2006; Patoine, 2015) nos muestran que el lector puede entrar en resonancia empática con un texto literario del mismo modo que el espectador de una película de terror sufre físicamente junto a la víctima que está contemplando en la pantalla. Ciertamente, aunque la elaboración del sentido de un texto pueda ser simplemente amodal o supramodal (esto es, poner poco o en absoluto en funcionamiento las modalidades sensoriales), la experiencia estética y narrativa requiere con frecuencia la intervención del cuerpo sensible, que desempeña un papel fundamental en la elaboración empática y encarnada de las imágenes que el lector encuentra en un texto.

¿Pero es realmente posible tener auténticas experiencias sensomotrices durante la lectura literaria? Tales experiencias resultarían ciertamente imposibles si la sensación dependiera únicamente de los estímulos provenientes del entorno exterior, teniendo en cuenta que tendemos a pensar que la sensación es el resultado directo de un estímulo: un puñetazo en plena cara produciría así una sensación táctil y somática. Sin embargo, la sensación no viene producida por el puñetazo, sino por el sistema nervioso central (el cerebro y la médula espinal), que modula la sensación en función de nuestros estados atencionales y de nuestros hábitos, de nuestros temores y de nuestros deseos. Sirvan estos tres ejemplos para ilustrar lo que acabamos de afirmar: en primer lugar, un boxeador no sentirá el golpe del mismo modo que alguien que no boxea; en segundo lugar, todos nos hemos hecho alguna vez un leve corte sin darnos cuenta; por último, resulta posible atenuar el dolor si pensamos en otra cosa. La modulación de las sensaciones en función de la atención y los hábitos se aplica igualmente, huelga decirlo, a las imágenes multisensoriales producidas por la lectura literaria y presidirá por tanto nuestra lectura de los textos de Volodine.

La experiencia sensomotriz puede manifestarse incluso en ausencia de estímulos externos: durante los sueños, las alucinaciones o los dolores

provocados por los miembros fantasma. Los trabajos del neuropsicólogo Ronald Melzack en torno a los miembros fantasma (Melzack y Loesser, 1978) resultan particularmente interesantes desde este punto de vista. Sus investigaciones con personas que, habiendo sufrido alguna amputación, sienten el cansancio provocado por los movimientos repetitivos e incontrolables del miembro ausente lo llevaron a desarrollar un modelo de consciencia según el cual el sistema nervioso central dispone de un determinado grado de autonomía con respecto al sistema periférico. Junto a su colega Joel Katz (Melzack y Katz, 2004), Melzack ha venido defendiendo la idea de que es esencialmente el sistema nervioso central el que genera la experiencia corporal, que constituye una experiencia sensible a los estímulos provenientes del entorno, pero que conserva una independencia relativa que nos permite jugar con nuestra imaginación, encarnada en toda clase de prácticas de lo virtual (entre ellas, la literatura) y de simular corporalmente distintas experiencias ausentes de nuestro entorno inmediato. Podríamos por tanto considerar que la lectura empática produce sensaciones fantasmas, que le da vida a un cuerpo fantasma capaz de experimentar las imágenes evocadas por un texto.

Dichas imágenes sensomotrices están basadas en interacciones complejas entre redes neuronales de las que forman parte las neuronas espejo, descubiertas por Rizzolatti y su equipo de la universidad de Parma en la década de 1990 (véase Fadiga *et al.*, 1995). Este tipo de neuronas visomotoras se activan de manera similar cuando llevamos a cabo una acción orientada hacia un objetivo y cuando miramos a alguien realizar esa misma acción, pero también cuando nombramos determinadas herramientas utilizadas normalmente para efectuar dicha acción (Grafton *et al.*, 1997). Llegados a este punto, no resulta complicado apreciar en el acto de lectura de un texto, que pone en marcha los patrones sensomotrices con los que interactuamos habitualmente con nuestro entorno, una dimensión ecológica concreta. Esa activación empática, o simulación neuronal, se encuentra influenciada por toda una serie de factores, entre los cuales cabe mencionar la simpatía (Faucher, 2008; Keen, 2007) y la identificación, el

contexto de lectura y el tipo de texto que estamos leyendo, los hábitos y los objetivos de lectura.

La influencia proviene asimismo del aprendizaje, de nuestros hábitos de acción y de nuestra memoria sensomotriz. Se trata, por tanto, de una influencia biográfica. Por poner dos ejemplos: un estudio de Calvo-Merino (2006) y su equipo sugiere que las neuronas espejo de los bailarines profesionales tienen más propensión a activarse al observar un paso de baile que las de aquellos que no bailan; Holt y Beilock (2006), por su parte, llegan a una conclusión similar en referencia a la descripción por escrito de una serie de partidos de hockey. Por ello, es lógico imaginar que un texto literario operará con el grado de familiaridad de los lectores hacia una determinada configuración sensomotriz con el propósito de modular su resonancia empática. Con toda probabilidad, un texto realista representará sensaciones más bien familiares, mientras que un texto de índole más especulativa propondrá nuevas combinaciones de sensaciones y acciones, y por tanto llevará a cabo una reorganización cartográfica del cuerpo vivido del lector, de su mapa somatotópico (Boulenger *et al.*, 2009).

El hábito y la familiaridad no constituyen sin embargo los únicos parámetros a tener en cuenta. Los trabajos de la neuróloga Tania Singer y de su equipo (2006) plantean que el hecho de compartir de forma empática el dolor del otro se encuentra modulado por la percepción que tenemos de la honestidad del individuo en cuestión: todo hace pensar que un juicio desaprobador que identifique el carácter engañoso o injusto de una persona inhibe nuestra simulación interna del dolor experimentado por ella. En el caso de las afiliaciones políticas o incluso étnicas, los investigadores han observado un fenómeno similar (Serino *et al.*, 2009). Parece del todo probable que semejantes juicios socioafectivos ejerzan una influencia sobre la capacidad del lector para simular las configuraciones sensomotrices planteadas por un texto, ya se trate de juicios referentes al narrador, a los personajes, al autor o incluso al amigo que le haya recomendado la obra.

El modo en que un texto orienta (o no) la atención del lector hacia sus imágenes sensoriales juega igualmente un papel determinante.

Un estudio llevado a cabo por los neurólogos Gu y Han (2007) muestra por ejemplo que, a la hora de evaluar el nivel de dolor provocado por un acontecimiento descrito en una frase, algunas redes neuronales tradicionalmente asociadas con el dolor se activan en determinados sujetos, mientras que dicha activación desaparece si en lugar de solicitarles que evalúen el nivel de dolor se les pide que cuenten el número de caracteres que forman el enunciado en cuestión. El estudio que acabamos de citar parece indicar que la simulación encarnada depende de la atención que el lector dedica a los aspectos sensoriales de un texto. No resulta en absoluto descabellado imaginar que un determinado pasaje con una escritura muy trabajada que atraiga la atención hacia sus aspectos formales, hacia su estilo, antes que hacia sus imágenes, podría inhibir el mecanismo empático mediante el cual se comparte la sensación; en el polo opuesto, un pasaje demasiado convencional, carente de originalidad, atenuaría la experiencia encarnada del texto al disminuir la atención del lector. Puede asimismo pensarse, y este punto nos interesa especialmente, que una imagen será experimentada con más o menos energía sensual en función del lugar que ocupe dentro del plano de composición del texto: así, por ejemplo, si leemos una novela policíaca y nuestra única obsesión reside en identificar al culpable y resolver la intriga, es posible que le dediquemos menos energía atencional a los aspectos sensoriales del texto, a la simulación de estos últimos. Considero incluso que las imágenes más fuertes, aquellas que cautivan nuestra atención, tienden en cierta medida a detener o a ralentizar la progresión narrativa —una progresión esencialmente temporal— y a espacializar nuestra experiencia del texto al invitarnos a sumergirnos en un universo sensible para saborear durante un instante una determinada estampa particularmente sobrecogedora. Comprender la lectura empática y la manera en que nos permite habitar los universos textuales requiere por tanto que nos detengamos en la cuestión de la inmersión en el entorno, que entenderemos aquí como un estado de consciencia particular, favorecido por el modo descriptivo.

4. LA LECTURA ENCARNADA: ENTRE *LUDUS* Y *PAIDIA*, NARRACIÓN Y DESCRIPCIÓN

Aun siendo cierto que la obra de Antoine Volodine ofrece un buen número de intrigas capaces de absorber emocional y cognitivamente al lector, si por algo destacan sus textos es probablemente por su capacidad para favorecer la inmersión sensorial en una serie de entornos extraños. Dicha inmersión puede conceptualizarse mediante la clásica oposición narratológica entre descripción y narración, reinterpretada a la luz de la oposición ludológica entre *ludus* y *paidia*. El paso previo por la ludología resulta interesante para nuestro propósito en la medida en que nos permite traer a colación el vínculo existente entre la literatura y los videojuegos, un arte cuya influencia creciente sobre nuestras prácticas culturales reposa de modo particular sobre su capacidad para familiarizarnos con determinadas formas de inmersión.

En términos ludológicos, los actos mediante los cuales el lector explora y habita un mundo se asemejarían a la *paidia*, es decir, al aspecto libre del juego, carente de objetivo concreto, de intención competitiva y de dimensión teleológica (la *paidia* predomina, por ejemplo, en los juegos de simulación de los niños). Por el contrario, el acto de leer con el fin de seguir la intriga se acercaría más a las prácticas relacionadas con el *ludus*, esto es, al aumento de la exigencia en términos de paciencia, habilidad e ingenio que caracteriza a numerosos juegos (el ajedrez, por ejemplo). Esta oposición ludológica, establecida por Roger Caillois en *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo* (1958), nos permite definir con mayor precisión la lectura inmersiva y encarnada. El juego de tipo *paidia* está basado en una serie de criterios internos: ciertos estados subjetivos y una apreciación metacognitiva y emocional de la propia actuación. Por su parte, los criterios que determinan el *ludus* son externos: se trata de reglas, medidas objetivas —como las puntuaciones—, que uniformizan el sentido al traducir la experiencia del jugador a calificaciones abstractas y permiten comparar su actuación con otras. De este modo, la *paidia* aparece

vinculada más bien al juego dramático y poético, mientras que el *ludus* suele relacionarse con los juegos deportivos.

Podría pensarse que el hecho de leer para “ganar la partida”, para resolver una intriga o para acumular determinados conocimientos tiende a hacer avanzar el relato, mientras que leer con el propósito de habitar una ficción y sus espacios, leer por el placer de la contemplación estética, ralentiza la progresión de dicho relato. En este sentido, el *ludus* guarda relación con la resolución, es decir con una teleología, con una sintaxis narrativa, mientras que la *paidia* presenta evidentes afinidades con la exploración a través de la descripción, con la errancia a través de una serie de paradigmas figurales. La implicación del lector oscila permanentemente entre ambos polos, si bien es cierto que las exigencias en materia de progresión estipuladas por el *ludus* son las que definen el uso estándar, las que establecen el guion del comportamiento lector dominante en la actualidad, que consiste en llegar al final de la historia, terminar el libro, comprenderlo y dominarlo. La *paidia* subvierte dicho patrón de comportamiento, y por ello tiende a ser percibida como un excedente de la lectura, como un momento en que los lectores “pierden el tiempo” habitando los espacios descritos, dejándose llevar por la inmersión sensual en el interior de un entorno textual. Se tiende a considerar la descripción como algo excesivo, facultativo, que el lector apresurado puede saltarse, algo que convierte la lectura en una actividad estética (contemplativa) liberada de las exigencias de acción y progresión del relato, una actividad inútil y no teleológica. Es así como la descripción se convierte en *de-scripción*, en destrucción temporal de las fuerzas teleológicas de la narración, en una huida del tiempo ordenado, escrito, hacia ese otro tiempo des-ordenado, el tiempo de un entorno de-scrito.

Por supuesto, estas dos modalidades de implicación resultan complementarias, y el acto de lectura oscila generalmente entre el *ludus* y la *paidia*, entre una lectura de progresión narrativa y una lectura que consiste en un habitar descriptivo. Observaremos más adelante cómo se articulan ambas dimensiones en la obra de Volodine, concretamente a

través de su extraordinario trabajo en torno a la onomástica y al léxico. En efecto, cabe destacar, junto a Philippe Hamon (1981: 185-186), el importante papel que en la descripción juega el nombre, el sustantivo. Podemos considerar este último la raíz denominativa (el tema-título, en la nomenclatura establecida por Hamon) que se expande, se estira, crece y florece al asociarse una serie de predicados. La descripción puede además presentarse como una acumulación de nombres, como una lista. El nombre posee una autonomía de la que carecen el adjetivo, el adverbio e incluso el verbo, que se encuentra sometido tanto al sujeto como a su objeto. No conviene olvidar que, a pesar de que el nombre (que sirve para designar o evocar) se integra la mayor parte de las veces en una frase que lo define, lo hace bajo la constante amenaza de transgredir la frontera de dicha frase para construir su propio templo. Existen auténticos cultos del nombre, como los desarrollados por Gertrude Stein o Francis Ponge. El nombre ejerce su soberanía como proyección de la sombra de una determinada presencia del mundo, del fantasma del objeto ausente que la lectura encarnada simula a través de sus aspectos sensomotrices. Y esa lógica del nombre-soberano puede reproducirse a mayor escala en la descripción.

Lo descriptivo es, sin duda alguna, un objeto complejo en cuyo interior pueden identificarse tendencias opuestas. En una entrevista publicada en 2011, Hamon se refería del siguiente modo a las dos tendencias de la actitud realista, una descriptiva (horizontal, enciclopédica, exhaustiva) y la otra des(en)criptiva² (vertical, que trata de revelar lo que se esconde bajo la superficie):

De hecho, esa doble postura (o postulado) descriptiva/des(en)criptiva quizá no sea sino una sola y única “operación”: cuanto más dura una descripción, cuanto más insiste, se extiende o

²Traducimos mediante este neologismo el adjetivo “d cryptif”, creado por Philippe Hamon a partir del verbo *d crypter* (desencriptar) con el fin de subrayar, a trav s del juego de palabras *descriptif/d cryptif*, el contraste entre las dos tendencias de la actitud realista [N. d. t.].

declina los aspectos o las facetas de un objeto, más intenso es el efecto de “congruencia creciente” (Riffaterre) que provoca en el lector, más dispuesto está el lector a creer que el escritor no lo hace “de forma gratuita”, sino que “quiere decir algo”, atraer su atención hacia algo escondido, disimulado, encriptado (Bellon, 2011).

Hamon nos recuerda así el vínculo fundamental que existe entre el placer de la descripción (gratuita, copiosa, horizontal) y la atracción de la comprensión (motivada, extractiva, vertical). No obstante, esa relación de congruencia que establece Hamon no impide que la descripción pueda liberarse, desligarse de un todo narrativo, de la coherencia de la intriga, y por tanto que sea posible disfrutar de su inutilidad y de su soberanía poniendo nuestro cuerpo empático al servicio de sus imágenes sensomotrices. Lo que entra aquí en juego por encima de los dispositivos textuales no es otra cosa que la libertad del lector en lo concerniente a sus propios modos de implicación en el texto.

5. VOLODINE: DEL NOMBRE SOBERANO AL ESPECTÁCULO DEL ENTORNO

Encontramos esa misma libertad en la obra de Gertrude Stein, como puede observarse en el siguiente fragmento citado por Carl van Vechten en su introducción a los *Selected Writings* de la autora, publicados por Random House en 1946:

He descubierto que cualquier tipo de libro si lees con gafas y alguien te está cortando el pelo y entonces no puedes llevar las gafas puestas y utilizas las gafas como si fueran una lupa y entonces lees palabra por palabra leer palabra por palabra hace que la escritura que no es gran cosa se convierta en algo... Eso te demuestra que un todo no es interesante porque como todo,

bueno como todo tiene que contener recuerdo y olvido, pero de uno en uno, oh de uno en uno es algo oh sí decididamente algo (Stein, 1990: XXIII).

La palabra individual adquiere de este modo todo su valor al estar liberada de las exigencias cognitivas de la cadena sintáctica, de la necesidad de recordar y de olvidar, de seleccionar la información para conservar únicamente lo que resulta útil. Esa liberación nos permite concentrar toda nuestra energía atencional en el fragmento escogido y, en el caso de que este se preste a ello, simular sus aspectos sensoriales. Al igual que el urinario de Duchamp, la palabra desconectada se vuelve inútil y al mismo tiempo soberana, objeto estético, objeto de contemplación. En el caso de Stein, la palabra soberana es, por excelencia (aunque no necesariamente) un nombre: “[...] una rosa es una rosa es una rosa es una rosa” (1990: 129).

Esa inclinación por el nombre aparece igualmente en la obra de Volodine, donde actúa como catalizador de un mundo alternativo que resulta cautivador. *Terminus Radieux* (2014) cuenta las tribulaciones de Kronauer y de otros personajes que, tras haber sobrevivido a una catástrofe nuclear en una Siberia postsoviética y onírica, encuentran refugio en un koljoz que se nos presenta como una suerte de limbo chamánico. Las descripciones del entorno constituyen una parte importante de la novela y están dotadas de una enorme riqueza léxica. Pongamos como ejemplo la siguiente escena, ubicada al principio de la novela, en la que Kronauer camina por la estepa en dirección hacia un bosque, al otro lado del cual espera encontrar un pueblo y algunos víveres:

Luego retomaba su camino mascullando una breve ristra de insultos. Hierbas que aguantan como firmes barreras la embestida de las pantorrillas, de las rodillas, de los muslos. Hierbas que rara vez se rompen, a excepción de la excelsa-dama, de la regrinela, de la civamorta apenachada, de la logoceloca. Hierbas duras, elásticas, violentas. Hierbas que se hacen a un

lado al más mínimo contacto, como la tortocrezca, la fina-broza, la majdaha, la soplo-magnífico, la tragacieno-peregrina, la madre-del-leproso. Hierbas que el pie no aplasta, pase lo que pase. Hierbas que esparcen olores fuertes y desagradables, como la limpiamatula o la puñetilla-de-las-errantes, e incluso pestilentes, como la campanilla-majaruela. Hierbas reunidas formando cercas difíciles de atravesar. [...] (Volodine, 2014: 29).

No deja de resultar llamativa aquí la preeminencia del nombre, de la lista exuberante, descriptiva, ornamental y repetitiva. El nombre propio, revestido de una indudable potencia evocadora debido a su sonoridad y sus connotaciones, suscita diversas imágenes sensoriales, que se integran en una escena en la que se pone en movimiento el cuerpo del lector (“retomaba su camino”, “aguantan como firmes barreras la embestida de las pantorrillas”, “se hacen a un lado”, “el pie no aplasta”, “cercas difíciles de atravesar”). La repetición del sustantivo “hierbas” y de las listas de sus variedades consigue que el lector experimente la agotadora inmensidad y abundancia de ese entorno vegetal tan complicado de atravesar. La laboriosa marcha de Kronauer a través de la estepa solicita la participación del cuerpo del lector, al que se invita durante su travesía de este largo segmento descriptivo a sentir las sensaciones evocadas y posteriormente intensificadas (“olores [...] desagradables [...] e incluso pestilentes”), a llevar a cabo la inmersión en el entorno a modo de *paidia*. Mientras tanto, no lo olvidemos, el relato permanece suspendido, temporalmente desorientado.

Hemos visto anteriormente hasta qué punto la familiaridad con las situaciones sensomotrices percibidas o imaginadas facilitaba su simulación empática: en el caso del fragmento de Volodine, la experiencia de caminar por la hierba resulta familiar, pero su intensidad y una excesiva variedad léxica la vuelven extraña. Por otra parte, el personaje focalizador, a través del cual el lector experimenta esa marcha dificultosa, se nos presenta en todo momento como una instancia relativamente neutra, bastante imprecisa, que

no suscita ni simpatía ni antipatía, y precisamente por ello constituye un cuerpo con el que el lector podrá entrar en resonancia empática con cierta facilidad. Al margen de estas últimas consideraciones sobre la situación sensomotriz y sobre el personaje focalizador, todo parece indicar que la lectura encarnada aparece aquí modulada en primer lugar por un estilo que, retomando los términos de Hamon, podríamos calificar de descriptivo, horizontal, enciclopédico y exhaustivo. No obstante, y contrariamente a lo que sugiere Hamon al traer a colación el concepto de “congruencia creciente”, el lector que se enfrenta a los textos de Volodine sabe muy bien que la sobreabundancia descriptiva no apunta hacia un sentido oculto que habría que desentrañar; antes al contrario, sus descripciones han de ser degustadas por el mero placer sensorial que proporcionan. En *Terminus Radieux*, la escritura se deleita con el objeto del entorno, que resulta valioso en sí mismo y puede considerarse relativamente independiente con respecto a una lógica narrativa, a una sintaxis, al igual que aquella palabra soberana que Gertrude Stein separaba de la frase.

Esa puesta en evidencia de la potencia sensorial e inmersiva de la escritura desempeña en los textos de Volodine un rol fundamental, que puede apreciarse igualmente en sus obras anteriores, como *Des anges mineurs*. El texto, publicado originalmente en 1999, está compuesto por cuarenta y nueve “extraños narratos” en mayor o menor medida conectados entre sí. Se instaura de este modo una lectura sin progresión, es decir, que el lector se deja llevar de una imagen a otra sin encaminarse hacia un desenlace concreto (aunque algunos puntos terminan por aclararse). En ningún caso se anima al lector a que le dé coherencia a la totalidad del conjunto, ni tan siquiera a que opere una selección entre lo útil y lo inútil, sino simplemente a que se sumerja en ese universo onírico postrevolucionario, postsoviético y “post-exótico” que coincide parcialmente con el de *Terminus Radieux*. Veamos, por ejemplo, la escena del parto de las osas polares, que aparece de forma temprana en la novela (concretamente en el tercer narrato) sin ninguna puesta en contexto previa. En dicha escena, un narrador y focalizador cuya identidad permanece incierta sueña con Sophie Gironde

(otro personaje no menos incierto) mientras se encuentra encerrado en el interior de un espacio organizado en torno a una comunidad interespecie (humano-osa):

Asistíamos el parto de unas osas blancas en el entrepuente de un paquebote. Estábamos parados, al alba, sobre un mar de aceite, o en el puerto, porque el barco no se movía. La luz del día apenas llegaba a nosotros. No funcionaban las lámparas ni la ventilación. El olor a sangre erraba en pesadas nubes por la crujía, superponiéndose a los hedores salvajes. Habíamos desplegado una lona sobre el suelo, ya destrozada a golpe de garras. Faltaba espacio. Se escuchaba el choque sordo de las patas golpeando las paredes metálicas, la uñas rechinando, resoplidos, inspiraciones. [...] La obstetricia nunca ha sido mi fuerte. Las osas jadeaban y rugían y se volvían de un lado al otro con violencia. Abofeteaban el aire, sus patas compactas golpeaban contra la pared de metal, arañaban la pintura, golpeaban. Nosotros tropezábamos en la tela resbaladiza cuya superficie se volvía caótica con tales movimientos. La osa a la que asistía tiraba en ocasiones al suelo a Sophie Gironde. Entonces, yo debía retirarla urgentemente de debajo de la avalancha de carne y pelos amarillentos que la asfixiaba. [...] Algo hacía irreal la realidad que atravesábamos juntos. Era el número de oseznos que estábamos extrayendo del vientre de sus madres. [...] Sophie Gironde se ponía en marcha sobre la tercera osa. Le hice partícipe de mis dudas. No sé por qué, al expresarme recurría a giros y palabras que me eran extranjeras, decía brin en lugar de lona, me extendía en detalles sobre las matrices con una voz húmeda. Ella me miró de reojo, pero no respondió nada. Se veía claramente que no creía en mi existencia. Sentí cómo una espuma ardiente goteaba sobre mi nuca. La primera osa se me había acercado, me había puesto las patas encima y rugía (Volodine, 1999 [2008], 11-13).

La importancia del aspecto sensomotriz es en este caso, si cabe, mayor que en la travesía de la estepa llevada a cabo por Kronauer, merced a una gran variedad de imágenes propioceptivas y vestibulares (relativas al equilibrio): el “mar de aceite” y el barco inmóvil, “el choque sordo de las patas”, “se volvían”, “tropezábamos”, “tiraba [...] al suelo”, “superficie [...] caótica”, “avalancha de carne”. La dimensión táctil y sonora de la escena cobra asimismo una gran relevancia a través del rechinar de las uñas, los jadeos, los resoplidos, los rugidos, los golpes contra las superficies metálicas y la ardiente espuma. La escritura se encuentra prácticamente al servicio de la sensación, puesto que busca centrar la atención del lector en los aspectos sensoriales de la situación representada, estrategia que favorece la simulación encarnada de los mismos, como veíamos en el estudio de Gu y Han (2007) citado anteriormente. Buen ejemplo de ello sería el enunciado: “Abofeteaban el aire, sus patas compactas golpeaban contra la pared de metal, arañaban la pintura, golpeaban.” Si bien es cierto que el despliegue de una estructura rítmica y enumerativa, así como la repetición de la forma verbal “golpeaban” y su posición inhabitual al final de la frase contribuyen a atraer la atención del lector hacia el estilo del autor, la propia escritura le ofrece a cambio una sensación concreta al imitar los golpes repetidos e inesperados de las osas. Tal como sucedía en el ejemplo extraído de *Terminus Radieux*, el estilo no tiene un valor intrínseco, sino que viene a reforzar la densidad sensorial del segmento en cuestión, que prevalece por encima de la intriga fragmentaria. Esa densidad sensorial e inmersiva prevalece incluso sobre la cuestión ontológica, que se ve enfrentada a una puesta en duda permanente en *Des anges mineurs* (“Se veía claramente que no creía en mi existencia”). La consciencia del lector queda así liberada de las exigencias de una interpretación que trata de seguir el desarrollo de una intriga, de darle una coherencia a los acontecimientos, de evaluar la utilidad o incluso la realidad de estos últimos.

La escritura volodiniana promueve en estos casos un modo de ser contemplativo mediante una invitación al lector a dejarse inundar por la

sensación, a ir a la deriva de una imagen a otra, a disfrutar de cada escena por su valor intrínseco. Escribía Roland Barthes que el placer del texto:

no es forzosamente un placer de tipo triunfante, heroico, musculoso. No hay ninguna necesidad de arquearse. Mi placer puede adoptar perfectamente la forma de una deriva. La deriva adviene cada vez que no respeto el todo, y que a fuerza de parecer arrastrado aquí y allá al capricho de las ilusiones, seducciones e intimidaciones del lenguaje como un corcho sobre una ola, permanezco inmóvil [...] (Barthes, 1973 [1993]: 32)³.

Esa inmovilidad móvil (puesto que se trata de una inmovilidad arrastrada por la “ola” del texto), inmersiva, sensual y soberana ofrece al lector la posibilidad de “perder el tiempo” viviendo experiencias puramente estéticas, un tiempo que no está siendo invertido con el fin de obtener una cierta rentabilidad en el momento del desenlace, sino que abre una posibilidad de habitar el texto que adquiere todo su valor en el presente de la descripción. Enseguida veremos que dicho modo de lectura puede desembocar en una serie de consideraciones éticas y ecológicas en relación con nuestro uso actual de la literatura. Pero antes de ello, volvamos a las neurociencias y a la forma en que pueden ayudarnos a comprender el estado de consciencia que hace posible esa relación encarnada con la descripción del entorno. Una vez hemos constatado lo útiles que pueden llegar a ser las investigaciones neurológicas en torno a la cognición encarnada y la resonancia empática a la hora de comprender en qué medida la inmersión en los entornos textuales constituye una experiencia psicológica y por lo tanto también ecológica, ha llegado el momento de orientar nuestra reflexión hacia los estudios dedicados a los estados de consciencia alterados. Basándonos en nuestra intuición, podríamos

³Esta traducción retoma el texto vertido en 1974 por Nicolás Rosa para la edición española de *El placer del texto*, publicado por la editorial Siglo XXI, al que hemos considerado oportuno añadir algunas modificaciones [N. d. t.].

calificar de “psicodélica” el tipo de experiencia que produce la escritura de Volodine. Una comparación intuitiva que parece tener fundamento desde el punto de vista neurofisiológico, como trataremos de demostrar a continuación.

6. SALIENCIA ABERRANTE, DISOCIACIÓN HIPNÓTICA, SOBERANÍA

Para el neurólogo Robin Carhart-Harris y sus colegas del Imperial College de Londres, el LSD conlleva la disgregación y la desintegración de numerosas redes dedicadas a tareas perceptuales y cognitivas (2016: 5), un efecto que estaría ligado a la disminución de las ondas corticales alfa, que desempeñarían un papel inhibitorio global y contribuirían a filtrar las informaciones no pertinentes. La reducción de las citadas ondas alfa podría por tanto tener “consecuencias desinhibidoras, que facilitarían la emergencia de patrones de excitación anárquicos que se manifiestan espontáneamente en forma de alucinaciones visuales” (2016: 4). Al atenuar el filtro que estructura nuestra percepción y nos permite actuar eficazmente en nuestra interacción con el entorno (para abrir una puerta, por ejemplo, nos concentramos en la forma del picaporte e ignoramos el color de la puerta), el LSD, al igual que las descripciones de Volodine, crean episodios de “*saliencia* aberrante”, en los que la atención es absorbida por los detalles que la consciencia eficaz, orientada hacia la consecución de un objetivo, juzgaría inútiles. A ojos de los investigadores, la redistribución de la atención a la que acabamos de referirnos está relacionada con una reorganización de los vínculos entre los módulos neurocognitivos, una reorganización que podría permitir el desmantelamiento o la atenuación de los patrones de actividades nefastas o patológicas, así como la desautomatización de determinados aspectos de la percepción, de la emoción y de la cognición. Tales beneficios no dejan de recordarnos a la capacidad de renovar la experiencia cotidiana que tienen las prácticas artísticas.

La liberación de la sensación con respecto a las exigencias de

la acción útil, que nos devuelve el eco de las consideraciones sobre la liberación de la descripción con respecto al yugo de la narración, es igualmente característica del estado hipnótico, que podríamos relacionar a su vez con la inmersión encarnada del lector. La neuróloga Marie-Noëlle Metz-Lutz (2010) ha estudiado junto a su equipo de la Universidad de Estrasburgo las respuestas cerebrales y cardíacas a una representación teatral. Para ello, ha contado con la colaboración de un actor, cuya función era interpretar en el laboratorio el monólogo dramático *Onyos le furieux*, escrito por Laurent Gaudé en el año 2000. Dicho dispositivo trataba de arrojar luz sobre los mecanismos de adhesión a la ficción (el mismo experimento aparece citado en Jérôme Pelletier, 2013). Contra todo pronóstico, los neurólogos constataron una importante disminución de la variabilidad de frecuencia cardíaca (VFC), que suele aumentar durante las experiencias emocionales), y determinaron que dicha disminución estaba relacionada con los momentos en los que la absorción en la actuación teatral era más intensa. La disminución de la VFC venía acompañada por una desactivación significativa del precúneo (circunvolución de la cara interna del lóbulo parietal, que interviene concretamente en la atribución de emociones al yo y al otro, así como a la hora de asignarle un punto de vista al yo). Teniendo en cuenta que semejante ausencia de actividad en el precúneo constituye una característica metabólica fundamental del estado de hipnosis (Faymonville *et al.*, 2006), Metz-Lutz (2010:9) propone considerar el estado de absorción que caracteriza buena parte de las experiencias estéticas como un estado de consciencia alterado cercano a la hipnosis, en el que las emociones que se experimentan de forma subjetiva no llegan a perturbar la frecuencia cardíaca. La situación teatral parece por tanto disociar dichas emociones de la activación fisiológica de la que suelen venir acompañadas, que permite movilizar los recursos necesarios para una reacción juiciosa. En el transcurso de la experiencia estética, la sensación afectiva aparece por tanto disociada del comportamiento, de ahí que seamos capaces de sentir miedo en presencia de un asesino en serie que aparece en la pantalla, sin que ello nos lleve a levantarnos de la butaca

y huir despavoridos del cine. De hecho, para la neuropsicóloga Athena Demertzi (2011: 310), el estado hipnótico disminuye nuestra tendencia *a juzgar y a censurar* (“diminished tendency to judge and censor”), dando lugar a una potenciación más libre de nuestras facultades mentales.

Podríamos considerar que esa liberación de nuestras facultades, esa liberación de nuestro cuerpo-espíritu en el interior de un espacio construido por las prácticas artísticas, por la hipnosis o por determinados psicotrópicos, libera al ser del “juicioso orden de las cosas”, ese orden que nos permite sobrevivir en el mundo y actuar de forma útil, según una serie de patrones de acción bien determinados. La expresión entrecomillada pertenece al ensayo “La soberanía”, en el que Georges Bataille, a principios de los años cincuenta, distinguía el pensamiento nietzscheano del hedonismo de André Gide, que afirmaba los “derechos de la vida contra la moral, del deseo contra el deber, del instante contra el interés”:

Lo que está en juego en el caso de Nietzsche es otra cosa: en Nietzsche, el hombre exige generalmente, por completo, y en el movimiento mismo del pensamiento, escapar de la reducción del ser a la cosa. La alegría y el dolor ya no importan, ya no se trata de una protesta del placer contra un obstáculo que le ha sido impuesto, sino de arrancar al ser de los límites de un pensamiento que se encarga esencialmente de asegurar el juicioso orden de las cosas (Bataille, 2012: 227).

Para Bataille, ese orden juicioso está determinado por la acción útil, que convierte el presente en esclavo de un objetivo futuro, una sumisión temporal que afectaría a la ciencia en general, “siempre sometida a la primacía del tiempo por venir sobre el tiempo presente” (2012: 20). También el relato, orientado a su vez hacia el “tiempo por venir” de su desenlace, impone un orden juicioso al texto que puede llegar a limitar la inmersión encarnada del lector. La descripción soberana, que supone un exceso frente a la idea de progresión narrativa, escapa, debido a su

exuberancia, tanto a ese orden juicioso como a la acción interpretativa útil, aquella que convierte la lectura en una inversión orientada hacia el desenlace del relato o hacia la acumulación de información. Aislada, por consiguiente, del esquema progresivo de la narración, la descripción soberana consigue captar la atención del lector y favorece la simulación sensomotriz y empática de las imágenes que genera. Se trata, pues, de una estrategia estilística que ofrece al lector la posibilidad de sumergirse en el universo del texto, de prolongar su existencia en el interior de los entornos ficcionales. Una prolongación que constituye uno de los principales desafíos de la literatura en la época del Antropoceno.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN: INMERSIÓN EN EL ENTORNO Y ECOLOGÍA

A través de la literatura, Volodine establece relaciones con el mundo y con el entorno, estilos de vida que se sitúan al margen del utilitarismo tecnocrático, para el que el tiempo presente se encuentra siempre al servicio del tiempo futuro. Al favorecer la inmersión encarnada, sus descripciones nos permiten desarrollar nuestra sensibilidad hacia aquello que nos rodea, hacia nuestros entornos, considerados en virtud de su valor intrínseco. Una sensibilidad hacia el entorno que se opone a la reducción del medio natural, por parte de la modernidad industrial, a un mero pozo de extracción o a un conjunto de servicios a disposición de los actores económicos (desde este punto de vista, por ejemplo, un río está al servicio de una fábrica cuando produce la energía hidráulica necesaria para su funcionamiento). Como hemos visto, la lectura literaria está profundamente ligada a los procesos biológicos y ecológicos.

La cuestión de la reducción utilitarista de la naturaleza aparece desarrollada en los textos de la filósofa y socióloga Dominique Méda (2014: 126-129), que critican el modo en que el pensamiento económico del siglo XX trata el tema de los recursos naturales desde la perspectiva de la ley de la oferta y la demanda. Desde dicha perspectiva, la ley de la oferta

y la demanda protegería automáticamente los recursos, en la medida en que la posibilidad de agotamiento de uno de ellos provocaría un aumento de su precio hasta reducir la demanda, que se orientaría inmediatamente hacia otro recurso. Para Méda, tal visión presupone:

[...] que no debemos vincularnos de manera “romántica” al substrato y a las características físicas del recurso natural en cuestión. Sólo merece nuestra atención como soporte de flujos de utilidades. [...] ello significa que su realidad y su materialidad nos importan poco, que su composición de elementos biológicos y físicos que tienen un efecto sobre nuestros sentidos, provocan emociones estéticas y ejercen un efecto sobre nuestros cuerpos no es en modo alguno esencial; que sólo cuenta su capacidad para generar altos índices de consumo; y finalmente, que la naturaleza como conjunto de bosques, prados, campos, pájaros, ríos, nubes, lluvia, ecosistemas, olores, realidades físico-sensibles... puede desaparecer, siempre que exista un capital artificial, técnico, productivo que sea capaz de provocar, no ya los mismos sentimientos ni las mismas emociones, sino las mismas satisfacciones (Méda, 2014: 128-129).

En este caso, es la composición, “la naturaleza como conjunto” sensual, indivisible y soberano, la que se opone a la lógica mercantil “racional” y extractiva, orientada hacia un beneficio futuro. Resulta interesante observar que el sentimiento estético experimentado frente a la naturaleza lleva a Méda a recurrir a la enumeración (“prados, campos, pájaros, ríos”), que constituye una figura característica de toda relación intensa con el entorno y que, como hemos visto, ocupa una posición central en la obra de Volodine. La emoción, el sentimiento bucólico y enumerativo, es aquí fruto de una contemplación sensual, descriptiva, y no de una acción. De este modo, se opone a la “satisfacción”, que es el resultado de la extracción de recursos, de su transformación y de su

consumo, o lo que es lo mismo, de toda una serie de acciones encaminadas hacia un objetivo.

Podemos considerar que la acción dirigida hacia un fin constituye el principio básico del relato, que Greimas fundaba sobre el actante y la estructura de acción. Sin embargo, lo esencial en la obra de Volodine no es ni el relato ni el personaje, sino la situación, el ambiente, que llaman al lector a adoptar una actitud contemplativa, a duplicar su facultad de inmersión en los mundos sensoriales. El proyecto volodiniano se define por su densidad ecológica, por su capacidad para crear universos alternativos habitables mediante la lectura encarnada e inmersiva. En *Des anges mineurs*, el carácter posindustrial de dicho proyecto trasluce claramente en los personajes de las viejas revolucionarias. Una de ellas, perdida en medio de la estepa, pronuncia el siguiente discurso:

Varvalia Lodenko apoyó su fusil, suspiró profundamente y dijo:

—¡Descerebrados! ¡Cerebros de mosquito!

Ante nosotros se extiende la tierra de los pobres, cuyas riquezas pertenecen exclusivamente a los ricos, un planeta de tierra desollada, de bosques sangrantes de cenizas, un planeta de basura, un campo de basuras, océanos que sólo los ricos atraviesan, desiertos contaminados por los juguetes y los errores de los ricos, tenemos ante nosotros las ciudades de las que las mafiosas multinacionales poseen las llaves [...] tenemos ante nosotros a sus brillantes estrellas y sus doctas celebridades que no emitirán ni una sola opinión, ni una sola disidencia espectacular, que entre en contradicción con la estrategia a largo plazo de los ricos, tenemos ante nosotros sus valores democráticos concebidos para renovarse eternamente y embrutecernos eternamente [...].

Varvalia Lodenko interrumpió ahí su discurso. Detrás de la yurta, las ovejas se agitaron, porque durante la noche el ruido de las palabras les había molestado al principio, mecido después, y ahora, la ausencia de voz les despertaba (Volodine, 1999 [2008], 38-39).

Mientras que el personaje de la anciana opta por un planteamiento directo para denunciar la explotación del entorno planetario por parte de una clase privilegiada, Volodine se inclina por la escritura literaria para cumplir con su objetivo de proporcionarnos la materia a partir de la cual podamos desarrollar nuestra capacidad empática para dejarnos afectar por nuestro entorno, para suspender nuestra acción y para disfrutar del presente soberano de la sensación desligada del juicioso orden de las cosas. Al volver a vincular los estudios literarios y el ámbito biológico, los estudios en torno a la cognición encarnada y sobre los estados alterados de consciencia llevados a cabo en las últimas décadas en el campo de la neurociencia nos ayudan a comprender los mecanismos y las posibilidades de un uso contemplativo e inmersivo de la literatura. Al igual que sucede con el discurso de la vieja Varvalia Lodenko, cuyo eco resuena en la noche, ese uso de la literatura nos invita a despertar hacia nuevas formas de existencia. Esperemos que, contrariamente a lo que sucede con las ovejas que duermen detrás de la yurta, nuestro despertar llegue antes de “la ausencia de voz” y del final de los discursos poéticos.

[Traducción de Borja Mozo Martín]

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1973 [1993]). *El placer del texto, seguido por Lección inaugural* (trad. de Nicolás Rosa y Óscar Terán). Madrid: Siglo XXI.
- BATAILLE, G. (2012). *La Souveraineté*. París: Nouvelles Éditions Lignes.
- BELLON, G. (2011). “Le descriptif, ‘ce délaissé de l’impérialisme narratologique...’ Entretien avec Philippe Hamon”. *Recto/Verso* 7, <http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/HAMON.pdf> [01/07/2018].
- BLANC, N. ; CHARTIER, D. & PUGHE, T. (2008). “Littérature & écologie: vers une *écopoétique*”. *Revue Écologie et politique* 36, 15-28.
- BOULENGER, V. ; HAUKE, O. & PULVERMÜLLER, F. (2009). “Grasping ideas with the motor system: semantic somatotopy in idiom comprehension”. *Cerebral Cortex* 19, 1905-1014.
- CAILLOIS, R. (1958 [1986]). *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo* (trad. de Jorge Ferreiro). México: Fondo de Cultura Económica.
- CALVO-MERINO, B. *et al.* (2006). “Seeing or doing? Influence of visual and motor familiarity in action observation”. *Current Biology* 16, 1905-1910.
- CARHART-HARRIS, R. L. *et al.* (2016). “Neural correlates of the LSD experience revealed by multimodal neuroimaging”. *PNAS* 113.17, 4853-4858.
- COOK, A. (2006). “Staging nothing: *Hamlet* and cognitive science”. *SubStance* 35.2, 83-99.
- DAMASIO, A. R. (1994). *Descartes’ Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. Nueva York: G. P. Putnam.
- DEMERTZI, A. *et al.* (2011). “Hypnotic modulation of resting state fMRI default mode and extrinsic network connectivity”. *Progress in*

- Brain Research* 193, 309-322.
- ECO, U. (1962) [1984]. *Obra abierta* (trad. de Roser Berdagué). Barcelona: Planeta-De Agostini.
- _____ (1997 [1999]). *Kant y el ornitorrinco* (trad. de Helena Lozano Miralles). Barcelona: Lumen.
- FADIGA, L.; FOGASSI, L.; PAVESI, G. & RIZZOLATTI, G. (1995). “Motor facilitation during action observation – a magnetic stimulation study”. *Journal of Neurophysiology* 73.6, 2608-2611.
- FAUCHER, L. (2008). “Empathie, imagination et cinéma”. En *La prolifération des écrans*, L. Poissant & P. Tremblay (eds.), 193-217. Quebec: Presses de l’Université du Québec.
- FAYMONVILLE, M. E. *et al.* (2006). “Functional neuroanatomy of the hypnotic state”. *Journal of Physiology – Paris* 99.4–6, 463-469.
- FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. (1998). *Tension et signification*. Lieja: Pierre Mardaga.
- GLOTFELTY, C. & FROMM, H. (1996). *The Ecocriticism Reader*. Atenas: University of Georgia Press.
- GRAFTON, S.T.; FADIGA, L.; ARBIB, M. A. & RIZZOLATTI, G. (1997). “Premotor cortex activation during observation and naming of familiar tools”. *Neuroimage* 6.4, 231-236.
- GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. (1991). *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d’âme*. Paris: Seuil.
- GU, X. *et* HAN, S. (2007). “Attention and reality constraints on the neural processes of empathy for pain”. *NeuroImage* 36.1, 256-267.
- HAMON, P. (1981). *Introduction à l’analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
- HART, E. F. (2001). “The epistemology of cognitive literary studies”. *Philosophy and literature* 25.2, 314-334.
- HOLT, L. E. & BEILock, S. L. (2006). “Expertise and its embodiment: examining the impact of sensorimotor skill expertise on the representation of action-related text”. *Psychonomic Bulletin & Review* 13, 694-701.
- HUXLEY, A. (1999) [1977]. *Moskha*. *Aldous Huxley’s Classic Writings*

- on Psychedelics and the Visionary Experience*, Michael Horowitz y Cynthia Palmer (eds.). Rochester: Park Street Press.
- KEEN, S. (2007). *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- METZ-LUTZ, M. N. *et al.* (2010). “What physiological changes and cerebral traces tell us about adhesion to fiction during theatre-watching”. *Frontiers in Human Neuroscience* 4, 59.
- MELZACK, R. & LOESER, J. (1978). “Phantom body pain in paraplegics: evidence for a central ‘pattern generating mechanism’ for pain”. *Pain* 4.3, 195-210.
- MELZACK, R. & KATZ, J. (2004). “The gate control theory: reaching for the brain”. En *Pain – Psychological Perspectives*, T. Hadjistavropoulos & K. D. Craig (eds.). Mahwah: Lawrence Erlbaum.
- MIALL, D. S. (2006). *Literary Reading – Empirical & Theoretical Studies*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- PATOINE, P.-L. (2015). *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*. Lyon: ENS Éditions.
- PELLETIER, J. (2013). “Les émotions sont-elles sensibles au contraste entre le réel et l’imaginaire ?”. *Epistémocritique* 11, <http://epistemocritique.org/les-emotions-sont-elles-sensibles-au-contraste-entre-le-reel-et-limaginaire/> [01/07/2018].
- SERINO, A.; GIOVAGNOLI, G. & LÀDAVAS, E. (2009). “I feel what you feel if you are similar to me”. *PLoS ONE* 4.3, <http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0004930> [01/07/2018].
- SINGER, T. *et al.* (2006). “Empathic neural responses are modulated by the perceived fairness of others”. *Nature* 439.7075, 466-469.
- SPOLSKY, E. (1993). *Gaps in Nature: Literary Interpretation and the Modular Mind*. Albany: State University of New York Press.
- STEIN, G. (1990). *Selected Writings of Gertrude Stein* (ed. de Carl van Vechten). Nueva York: Vintage Books.

- SUMARA, D. J. (2003). "Towards a theory of embodied literary experience". *English Teaching: Practice and Critique* 2.2, 88-95.
- TSUR, R. (1992). *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam: North-Holland.
- TURNER, M. (1991). *Reading Minds: The Study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton: Princeton University Press.
- ____ (1996). *The Literary Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- VOLODINE, A. (1999 [2008]). *Ángeles menores* (trad. Laura Salas). Córdoba: Berenice.
- ____ (2014). *Terminus Radieux*. París: Seuil.
- WALDAU, P. (2013). *Animal Studies – An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Recibido el 10 de julio de 2018.

Aceptado el 6 de septiembre de 2018.

