

INTRODUCCIÓN

Diversas novelas publicadas a partir de los años ochenta del pasado siglo están protagonizadas por individuos que comparten una misma situación existencial: han perdido lo que podría denominarse su «lugar en el mundo». Se trata de personajes desarraigados, sin memoria del pasado ni vínculos de parentesco o de otra clase en el presente, condenados a errar por espacios siempre ajenos. ¿A qué responde esta recurrencia temática?, ¿por qué la narrativa de finales del siglo xx y comienzos del xxi se ha poblado de vagabundos? Si el objetivo de la novela es, tal y como sostiene Milan Kundera, «llegar al alma de las cosas» o descubrir parcelas desconocidas de la existencia (2005, 79), ¿qué revelan estas novelas sobre el «alma» de la postmodernidad?, ¿por qué en las parcelas de la existencia que iluminan nuestras ficciones hay tantos huérfanos?

El tema de los mundos perdidos no es, sin embargo, exclusivo de la postmodernidad. La lectura de obras provenientes del Romanticismo muestra que escritores como Friedrich Hölderlin, Lord Byron, François-René de Chateaubriand o Johann Wolfgang von Goethe lo habían tratado ya. Los héroes de este período se presentan también como anhelantes nómadas que tratan inútilmente de hallar un asentamiento para su ser. Las preguntas se multiplican: ¿qué relación existe entre el héroe romántico y el sujeto postmoderno? y ¿cuáles son las similitudes y cuáles las diferencias entre el mundo que han perdido unos y otros?

Dentro de este campo de estudio amplio, el trabajo que desarrollo a continuación se centra en el período postmoderno —con necesarias remisiones al Romanticismo—, concretamente el que se abre a partir de 1980. La bibliografía en torno a la literatura postmoderna es muy abundante, pero la mayor parte de los estudios se han ocupado de una serie de aspectos considerados característicos de este tipo de obras —la metaficción, la intertextualidad, los difusos límites entre ficción y realidad, la ruptura de las fronteras genéricas, etc.— y han prestado menos atención al

campo de la tematología y, dentro de este, al tema de los mundos perdidos. Considero, sin embargo, que este último es también un rasgo definitorio de la nueva *Weltanschauung*.

Por otro lado, si bien cabe apuntar que en los últimos años se han publicado algunas obras en las que se estudian cuestiones limítrofes al tema de los mundos perdidos —como el exilio, el desplazamiento o la identidad, la memoria y el olvido—, debe matizarse que estas han adoptado por lo general enfoques de carácter sociológico o ideológico y no tematológico y han tratado sus objetos de estudio particulares como temas separados, mientras que mediante la categoría de «mundos perdidos» se pueden englobar a los exiliados, los desplazados, los huérfanos, etc. de la literatura postmoderna dentro de un mismo grupo y ver que debajo de todos ellos se encuentra una figura común: la del vagabundo o aquel que ha perdido su lugar en el mundo y que por motivos que estudiaré a continuación parece representar la condición del hombre postmoderno. Estudio, por tanto, el tema de los mundos perdidos en su relación con la postmodernidad, para demostrar que existe una estrecha vinculación entre ambos.

Conviene que realice algunas matizaciones en lo referente al título «Mundos perdidos: una aproximación tematológica a la novela postmoderna (1980-2005)». Marco como frontera el año 1980 —que, no obstante, debe contemplarse de forma orientativa— por dos motivos: en primer lugar, porque es a partir de entonces cuando se registra un mayor número de novelas que tratan el tema que aquí me ocupa y, en segundo lugar, porque es a partir de entonces cuando se fija el concepto «postmodernidad» como «visión del mundo» o «paradigma» y no solamente como movimiento artístico. El libro abarca, por tanto, el lapso de veinticinco años comprendido entre 1980 y 2005. Por otro lado, otorgo al sintagma «mundos perdidos» el siguiente significado: «mundo» como orden de sentido y significación dentro del cual un individuo se comprende a sí mismo y es a un tiempo comprendido por los demás y «pérdida del mundo» como disolución de este orden u horizonte de pertenencia. Finalmente, apuesto por el plural «mundos perdidos» para referirme al tema en la postmodernidad y por el singular «mundo perdido» para el Romanticismo debido a que, como explicaré con detenimiento más adelante, en el Romanticismo el mundo que se pierde es en esencia siempre el mismo: el Uno, el Todo, la Armonía originaria, mientras que en la postmodernidad hay tantos mundos como individuos.

Este estudio debe enmarcarse dentro de la Literatura Comparada y, en concreto, dentro de la tematología. El análisis comparativo es, de acuerdo a Fernando Galván, un requisito indispensable para comprender la postmodernidad: «De ahí, como sigue diciendo Bradbury, que la situación estética no se defina “por los logros de los artistas en un canon estrecho, sino por una riqueza de actividades experimentales que merecen un análisis plural y comparativo”. Se requiere, pues, una apertura crítica constante, que permita ese análisis comparativo, interdisciplinar, básico para la comprensión del fenómeno» (1992, 34).

La literatura comparada es, junto con la crítica literaria, la historia literaria y la teoría de la literatura, una de las cuatro ramas que conforman los estudios literarios.

Las definiciones que se barajan para esta disciplina son múltiples, pero dos de ellas parecen haber alcanzado una mayor repercusión. La primera se la debemos a los componentes de la Asociación Internacional de Literatura Comparada que, reunidos en Innsbruck en 1979, acordaron definirla como «l'étude de l'histoire littéraire, de la théorie de la littérature et de l'interprétation des textes, entreprise d'un point de vue comparatif international» (citado por Villanueva 1994, 114). La segunda procede del capítulo inicial del célebre libro de Claudio Guillén *Entre lo uno y lo diverso* en el que el académico sostiene que «por literatura comparada [...] suele entenderse cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales» (2005, 27).

La preferencia de Guillén por «supranacional» en lugar del «*international*» de los congresistas responde al convencimiento de que el punto de partida de los estudios comparatistas no son las distintas literaturas nacionales ni sus interrelaciones, sino una serie de categorías que han surgido y se han desarrollado al margen de estas fronteras, como puedan ser «un género multisecular como la comedia, un procedimiento inconfundible como la rima, un vasto movimiento, europeo y hasta mundial, como el Romanticismo» (2005, 27). Me parece, no obstante, que ambas opciones son aceptables: cabe realizar tanto un estudio comparado entre elementos comunes o disímiles entre dos o más literaturas nacionales, en cuyo caso se hablará de una perspectiva internacional, o cabe estudiar un rasgo supranacional de la literatura concebida como un cuerpo único. El presente estudio se enmarca en este segundo grupo, puesto que su objetivo es analizar un tema de la novelística reciente al margen del origen nacional de las obras escogidas para llevarlo a cabo.

Junto a estas definiciones, en las que quedan resumidos tres rasgos esenciales de la disciplina —a saber, la superación de la perspectiva nacional, el interés por las relaciones que puedan existir entre la literatura y otras manifestaciones artísticas y el procedimiento comparativo—, Armando Gnisci apunta una tercera que resulta de gran interés, en la que considera la literatura comparada como «una poética que indica y produce unos imprevisibles e inauditos *lugares comunes* paritarios», comprendiendo por *lugar común* «lugares en que un pensamiento del mundo encuentra otro pensamiento del mundo» (2002, 18). El estudio que desarrollo a continuación consiste precisamente en la demostración de un «lugar común» en la novela postmoderna: el tema de los mundos perdidos.

Definida la literatura comparada, debe señalarse que a lo largo de su evolución esta disciplina ha seguido dos direcciones distintas, una tendente a la historia y la otra a la teoría, la primera relacionada con Francia (de ahí el empleo de Claudio Guillén de la etiqueta «la hora francesa») y la segunda vinculada a los EE.UU. («la hora norteamericana»). En los últimos años parece haberse desarrollado este segundo enfoque, que ha dado lugar a lo que Darío Villanueva denomina «el nuevo paradigma». En el caso francés, la literatura comparada tenía como fin el estudio genético o causal entre unas obras y otras, es decir, pretendía atender «a las relaciones directas o causales entre obras y autores, a la circulación de escuelas, géneros, ten-

dencias, estilos, motivos, etc. lo que se ha caricaturizado como el estudio del “comercio exterior de las literaturas”» (Villanueva 1994, 112). Esto daba lugar a un planteamiento histórico. En el caso norteamericano, la literatura comparada indaga los fenómenos coincidentes entre obras sin necesidad de una relación genética. Este último fenómeno se denomina poligénesis o, de acuerdo con William Faulkner, «polen de ideas»: «there must be a sort pollen of ideas floating in the air, which fertilizes similarly minds here and there which have not had direct contact» (citado por Villanueva 1994, 115). Esto da lugar a una serie de consideraciones de carácter no histórico, sino teórico. A continuación sigo los planteamientos del «nuevo paradigma» que se desarrolla a partir de los planteamientos norteamericanos, puesto que no analiza la transmisión del tema de los mundos perdidos entre unos autores y otros, sino la aparición simultánea del tema en varios autores. Se diría que existe un «polen de ideas» en la literatura postmoderna que al germinar produce personajes vagabundos.

En cuanto a la metodología de la literatura comparada, existen múltiples y variados modelos de los cuales me centraré solo en uno, el de Adrian Marino, puesto que es el más adecuado para mis propósitos. Señala este teórico que así como «la hora francesa» contaba con una serie de métodos aptos para sus objetivos, como eran el estudio de la recepción y los análisis intertextuales, «el nuevo paradigma» tiene también el suyo, basado en lo que denomina «lecturas simultáneas» —que se desarrollan desde un deliberado anacronismo— en las que se ejercita un «balanceo entre la inducción y la deducción» —es decir, en las que se alterna entre la formulación de principios generales a partir de indicios particulares que se encuentran en una obra con la comprobación de estos principios en nuevas obras— y un «proceder metonímico» —donde el todo explica la parte y viceversa— (Villanueva 1994, 121-123). Así es precisamente como he llevado a cabo la detección y primera teorización del tema de los mundos perdidos: a partir de la lectura (simultánea) de un conjunto de textos he extraído unos principios generales que luego he comprobado en nuevos textos. Ahora bien, una vez definido el tema y seleccionado el corpus, he analizado las obras concretas del modo en que explicaré unas líneas más abajo.

Expuesta la rama de los estudios literarios —la literatura comparada—, y la orientación concreta dentro de esta rama —«el nuevo paradigma»— en la que se inserta este trabajo, paso a continuación a concretar la línea específica a la que pertenece: la tematología. En efecto, dentro de la literatura comparada pueden distinguirse distintas líneas de investigación, entre las que se encuentran la imagología, la tematología, la relación entre la literatura y otras artes, la literatura de viajes o la crítica postcolonial.

La tematología es «el estudio comparado de las transformaciones históricas de un tema a través de múltiples textos» (Trocchi 2002, 137). Se trata de una línea de la literatura comparada que ha cobrado renovada fuerza en nuestros días, tal y como lo demuestran dos hechos: la multiplicación de trabajos realizados a partir de sus presupuestos (Sollors 1995) y la función capital que le asignan campos de investigación

tan actuales como el *new structuralism*, el multiculturalismo y los estudios interdisciplinarios (Naupert 2003).

Tradicionalmente, sin embargo, esta disciplina ha sido objeto de duras críticas. Teóricos como Benedetto Croce, Alain Robbe-Grillet o René Wellek han arremetido contra ella; para el último esta disciplina es «la menos literaria de todas las historias» (Sollors 1995, 54-57). ¿Por qué entonces la tematología no solo ha continuado vigente, sino que incluso ha incrementado su presencia? Debido a que ha evolucionado y ha corregido muchas de las insuficiencias que se le imputaban. Para comprender la tematología tal y como se concibe en la actualidad es necesario realizar un breve repaso histórico.

De acuerdo con Cristina Naupert, pueden distinguirse cuatro fases en la historia de la tematología. En la primera, que se remonta al siglo XIX (coincide así con el Romanticismo), se realizan una serie de indagaciones de temas y motivos que tiene como fin el análisis del folclore. Se trata en última instancia en una búsqueda del «espíritu del pueblo» (*Volkgeist*), que se consideraba expresado en estas tempranas manifestaciones literarias.

En la segunda, que se sitúa en la segunda mitad del siglo XIX (y se vincula de este modo con el positivismo), se refuerza la orientación historicista de las investigaciones tematológicas, pero apuntaladas ahora con una metodología procedente de las ciencias naturales. Puede decirse que en esta fase la tematología adquiere uno de los rasgos que más se ha criticado con posterioridad, puesto que muchos de sus productos se revelan como una mera acumulación de elementos temáticos que poco o nada dicen acerca de las obras concretas o acerca del hecho literario.

En la tercera fase, a comienzos del siglo XX (y vinculado a la Historia del espíritu y de las ideas), la tematología comparte con los momentos previos el interés por los procesos históricos, pero abandona el modelo positivista para adquirir otro de carácter idealista. No se trata ya de un acopio mecánico de temas, sino de una interpretación de éstos en su cambiante determinación histórica.

Por último, en la cuarta fase, es decir, en el paradigma actual, la tematología se convierte en un enfoque metodológico importante para las nuevas tendencias de la crítica literaria. Trousson señala alguna de las renovaciones que pueden apreciarse en la configuración actual de la disciplina: ya no solo se ocupa del contenido, sino también de la forma de las obras, así como de su valor intrínseco,¹ y ha establecido

¹ Es habitual criticar que los estudios tematológicos se ocupan únicamente del contenido y se olvidan de la forma, cuando resulta imprescindible atender a esta última si se quiere hacer verdadera crítica literaria. Harry Levin sostiene que Wellek se equivoca al señalar que el tema literario solo puede formar parte de los «externals of literature» y apunta que «estamos dispuestos a admitir que la elección de un tema por parte del autor es una parte determinante de la estructura, que el mensaje es de alguna manera inherente al medium» (citado por Theile 1975, 212). Por su parte, Manfred Beller sigue la línea de Levin: «Pero, ¿el contenido no es también una parte estructurante de la “obra de arte verbal”? El Stoff y la estructura de la fábula, ¿no son decisivos a la hora de escoger el género poético? Todo lo relativo al argumento, ¿no tiene ningún peso en relación con la forma y la esencia de la poesía?» (1970, 101-102).

un fructífero diálogo con otros campos de las Ciencias Sociales como puedan ser la lingüística o la etnología (1980, 93).

La evolución experimentada por esta disciplina puede resumirse señalando que se ha producido una evolución de la *Stoffgeschichte* —que consiste en una mera acumulación de materiales o argumentos— a la tematología —que, según he apuntado, trata del estudio de los temas en sus transformaciones históricas y en su paso por diversos textos—. En el primer caso, al contrario de lo que sucede en el segundo, la recopilación de materiales se realiza sin tener en cuenta los aspectos formales de la obra de la que se obtienen. Por otra parte, la *Stoffgeschichte* se ocupa de lo que en alemán se conoce como *Stoff*, es decir, ‘asunto, argumento, materia’, mientras que la tematología se centra en los temas, que de acuerdo con Naupert, son bastante más amplios: «Tema es bastante más amplio que *Stoff*, ya que abarca no solo estos argumentos que sirven de base para relatar acciones y crean así entramados narrativos, sino también un sinfín de ideas, problemas, sentimientos y conceptos abstractos de un alcance muy difuso y tan poco tangibles como, por ejemplo, el tema del amor, la muerte, la amistad, la guerra, la paz, etc. Se podría hablar, en consecuencia, de forma sinónima del *Stoff* o tema de Fausto, Don Juan, Edipo o Ulises, pero solo del tema de la libertad del individuo o del suicidio» (Naupert 2003, 22). Los «mundos perdidos» no pueden, por tanto, considerarse *Stoff*, sino tema, y su estudio se llevará cabo teniendo en cuenta la forma de la novela en la que se ha detectado.

Resulta necesario distinguir la tematología de otra práctica de nombre similar con la que suele confundirse: la crítica temática. Para Trousson la «crítica temática» es el estudio del tema central de una obra, mientras que «tematología» es el estudio de las transformaciones que experimenta un tema en su paso por diversas obras (la crítica temática, de acuerdo a este punto de vista, no es comparatista²); por su parte, Brunel considera que la primera es un método crítico, mientras que la segunda es un campo de estudio en el que cabe emplear múltiples métodos (Trocchi 2002, 137-139).

La crítica temática surge durante los años cincuenta y sesenta en el seno de lo que se conoce como la *nouvelle critique* ginebrina y francesa. Dentro de ella pueden distinguirse, de acuerdo a Javier del Prado,³ tres corrientes: una de carácter conceptual y filosófico representada por George Poulet, otra de carácter psicoanalítico cuyo máximo exponente es Jean Starobinski y una tercera vinculada a lo corporal y sensitivo practicada por Jean-Pierre Richard.

De acuerdo con Trocchi, el «tema» que estudia crítica temática es tanto «la función clave del proceso interpretativo de una obra literaria [...] como el elemento

² A este respecto, Lubomír Doležel apunta que «la Crítica temática [...] no está interesada en las importantes migraciones históricas e interculturales; más bien busca temas característicos para escritores u obras literarias individuales. Debido a que estudia los temas como rasgos de textos literarios recurrentes, típicos, pero a la vez altamente variables, la Crítica literaria podría ser calificada como un tipo de estilística literaria» (1995, 260).

³ Se trata de la intervención del catedrático de la Universidad Complutense de Madrid en un seminario sobre el tematismo estructural. El texto allí leído puede consultarse en la siguiente dirección: www.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario3/Sem28nov_1_DelPrado.pdf.

crucial alrededor del cual se despliegan las profundas dinámicas de significación del imaginario de un autor» (2002, 138). Por su parte, Prado Biezma lo define como «la matriz y el vector que provoca, y a veces resuelve, el conflicto de una estructura atencional de base, y nos lleva, por los vericuetos de la acción, hacia una estructura atencional final, cargada de valor semántico, histórico, conceptual y existencial» (1999, 302). Trocchi está fijando su atención en la figura del crítico, para quien el tema sería una llave de acceso al texto, mientras que Prado Biezma se está centrando en el autor, para quien el tema sería el impulso a partir del cual construye su obra.

Se advierte, en cualquiera de los dos casos, que el «tema» al que aluden es uno e informa la novela; es el fundamento que, por un lado, inspira y sostiene sus ejes sintagmático y paradigmático y, por otro, la conecta con la cultura y la ideología de su momento y con la arqueología mítica intemporal. El tema enlaza el imaginario del autor⁴ con la obra, y esta a su vez con el contexto ideológico. Así, para Richard el tema es «la bisagra textual dinámica que, por un lado, religa el texto a una arqueología mítica de arquetipos y mitos y, por otro, a los conceptos clave o doxa de un momento histórico preciso» (citado por Prado Biezma, 1999, 302).

Este estudio debe situarse dentro de la tematología y no dentro de la crítica temática. El tema no es, en lo que sigue, la matriz o el fundamento de la obra, sino una de sus matrices y fundamentos, y si bien puede conectar con las motivaciones existenciales del autor, por un lado, y con la «doxa» de un momento histórico, por otro, voy a prescindir de estudiar el primer aspecto —parto de las tesis de Roland Barthes de la «muerte del autor»— y la conexión que pueda existir con la «doxa» (con la postmodernidad, en este caso) no va a establecerse a partir de la obra concreta sino a partir del tema en abstracto. Por otro lado, no voy a estudiar el tema al margen de la estructura, pero tampoco lo voy a considerar el elemento estructurador, porque pienso que puede haber varios temas en una obra e incluso más importantes que el que estudio. Ahora bien, aunque el tema de los mundos perdidos no sea el elemento estructurador de la obra, sí va a ser la «clave» de acceso a ella y, en efecto, todos sus componentes sintácticos van a ser analizados a la luz de él. La pregunta sería, ¿qué pueden decir los distintos constituyentes de la novela al ser interrogados por su relación con el tema de los mundos perdidos?, que difiere de preguntar ¿cómo se organiza la novela a través del tema-matriz de los mundos perdidos?

Abordo a continuación una cuestión que aún no he resuelto: la definición de «tema». Sin duda, el principal escollo de los estudios tematológicos proviene de su terminología «confusa, heterogénea y siempre discutida» (Sollors 1995, 56). De acuerdo a Claude Bremond, este carácter difuso del objeto de la tematología parece un *a priori* insoslayable a día de hoy puesto que el concepto tema, lejos de estar fijado, requiere aún ser debidamente enfocado y revisado, por lo que «no se puede asir

⁴ «“Tematología” se confunde fácilmente con «temática», en la que tema se vuelve existencial, «red organizada de obsesiones» según R. Barthes, a no ser que se trate de «un acontecimiento o una situación infantil» según J. P. Weber, o también «una constelación de palabras, ideas, conceptos» según J. P. Richard, o quizá un «elemento verbal» según G. Genot» (Trousson 1980, 91).

más que por aproximaciones precarias» (1985, 170). Esta insuficiencia terminológica no tiene por qué ser, según señala Manfred Beller, una debilidad, salvo para los que tienen fe en las ciencias sistemáticas: «sea como sea la delimitación definitiva de *stoff*, tema, motivo, situación, imagen, rasgo, tópico etc., está claro que la poesía no se escribe para buscarles luego definiciones a las partes que la conforman; el análisis de los detalles sirve solamente como una vía de acceso, entre otras, para llegar a la comprensión del todo» (1970, 106).

Las definiciones de tema que proporcionan los teóricos difieren entre sí. Algunas de ellas son amplias, de modo que admiten dentro de la disciplina estudios de naturaleza diversa, mientras que otras acotan mucho el alcance del concepto, de forma que solo aceptan como tematológicas aquellas investigaciones que se ajusten a sus presupuestos. Esto resulta evidente en las definiciones de tema que Margut Kruse trata de hacer a partir de los trabajos de Hellmuth Petriconi. El conocido tematólogo alemán no pareció preocuparse por proporcionar un marco teórico a sus trabajos y solo a partir del esfuerzo de sus discípulos, que trataron de inferirlo de los escritos del maestro, podemos hacernos una idea de él. Así, para Petriconi, el tema consistiría en ocasiones solamente en una recurrencia de símbolos e imágenes, mientras que otras veces, más frecuentes, se caracterizaría por rasgos más específicos como, por ejemplo, lo que Kruse denomina «una determinada constelación de personajes» y una «caracterización especial de la figura central» o también «por un modelo de acción fijo» o «por una tipificación completa del héroe» (Schulze 1975, 154).

La definición que mejor se ajusta al trabajo que desarrollo a continuación es la planteada por Marie-Laure Ryan en un artículo titulado «A la recherche du thème narratif». En ella señala que «contrairement à certaines approches d'inspiration rhétorique ou musicale, qui nous parlent du thème au singulier comme d'un principe unificateur du sens ou d'un élément répétitif sujet à variations, j'envisage le terme dans une perspective essentiellement plurielle: les thèmes narratifs seront ici conçus comme les éléments d'un lexique où le récit va chercher ses ingrédients, et que le lecteur consulte pour déterminer la signification proprement narrative des faits dont se compose l'intrigue» (1988, 24).

El tema se presenta, en el fragmento citado, desde dos perspectivas: desde el punto de vista del autor (o del relato, puesto que aquí «*le récit*» aparece personificado) y desde el punto de vista del lector; tanto uno como otro, dice Ryan, acuden a un léxico en busca de temas, el primero para construir con ellos su relato, el segundo para interpretarlo. Se trata, por consiguiente, de una metáfora en la que se presenta el tema como una palabra depositada en las páginas de un diccionario a disposición de escritores, lectores y críticos, para que con ellas o bien escriban su obra, o bien la entiendan. El tema es, por lo tanto, en un primer momento exterior a la obra, aunque luego se incorpore a esta y —este es el aspecto más interesante— una obra no consta de un tema, sino de múltiples temas. Frente al modo tradicional de entender el tema como un principio unificador de una obra, Ryan propone el tema como uno de

sus ingredientes. En efecto, el tema de los mundos perdidos convive en las novelas objeto de estudio con otros temas.⁵

Por último, me queda señalar que existen distintos tipos de temas. Trocchi propone dos posibles clasificaciones que permiten identificar la posición que ocupa el tema de los «mundos perdidos» dentro de la tematología. La primera clasificación distingue entre los «universales temáticos» —temas de carácter general y recurrentes a lo largo de la historia (el amor, la muerte, la libertad, etc.)—, las «temáticas de época» —temas propios de un determinado período histórico— y «temáticas personales» —temas exclusivos del universo literario de un autor concreto, cuyo estudio Trocchi considera problemático desde el punto de vista comparatista (aquí he apuntado que las «temáticas personales» serían objeto de estudio de la «crítica temática» y no de la «tematología»). Dentro de esta clasificación, el tema de los mundos perdidos debería situarse en el segundo grupo puesto que lo estoy estudiando como un tema característico de un período histórico (filosófico y literario): la postmodernidad.

La segunda clasificación que ofrece Trocchi, a partir de las apreciaciones de múltiples críticos, es la siguiente: los tipos mitológicos, legendarios e históricos (Fedra, Carlomagno o Napoleón); los tipos sociales, profesionales y morales (el caballero, el criminal o el *dandy*); los motivos recurrentes de la literatura y el folclore (el anillo mágico o la tierra baldía); los *topoi* o lugares comunes (el *locus amoenus* o la invocación a las Musas); los episodios o las escenas recurrentes (la bajada a los infiernos); espacios y escenarios literarios característicos (el jardín, la isla, la ciudad moderna); las situaciones humanas recurrentes (el triángulo amoroso); los temas de época o históricos (el adulterio o el *theatrum mundi*); los problemas fundamentales de la conducta humana (el poder del destino, el amor); y, por último, las ideas, los sentimientos o los conceptos (la voluntad, la libertad, la razón, la circularidad). En principio, del mismo modo que en la clasificación anterior, el tema de los mundos perdidos forma parte de la categoría etiquetada como «temas de época», porque lo considero propio y significativo de la postmodernidad, aunque determinados elementos que componen este tema podrían encajar en otras casillas: así, la orfandad y la errancia podrían ser situaciones humanas recurrentes y el espacio sumergido, un escenario literario característico (que aparece ya en la *Biblia* y en las *Metamorfosis* de Ovidio).

En definitiva, este trabajo va a estudiar una categoría supranacional, el tema de los mundos perdidos, a partir de un conjunto de seis novelas de procedencia diversa, con un triple objetivo: en primer lugar, mostrar la recurrencia de este tema en un contexto histórico, filosófico y literario denominado postmodernidad; en segundo lugar, analizar seis novelas concretas para aventurar una teoría general (y necesariamente provisional) del tema de los mundos perdidos en la literatura postmoderna; y,

⁵ Como se verá en los análisis, el tema de los mundos perdidos convive en *Moon Palace* con el de la Caída, por ejemplo; en el caso de *L'ignorance*, con el de la memoria y el olvido; en *Soinujolearen semea*, con el del amor y la muerte, etc.

en tercer lugar, indagar la relación que pueda existir entre las ideas propias de la postmodernidad y la aparición del tema en la literatura contemporánea a esas ideas.

En cuanto a la estructura del libro, esta consta de dos grandes partes: la primera se titula «El tema de los mundos perdidos en la teoría postmoderna», y en ella se realiza una aproximación al contexto filosófico y crítico en que se enmarcan las novelas objeto de estudio. Los objetivos de esta parte pueden formularse del siguiente modo:

1. Definir una noción controvertida, «postmodernidad», y determinar las características que se le atribuyen con el fin de contextualizar las novelas objeto de estudio; se defenderá la idea de la postmodernidad como *Weltanschauung* o «visión del mundo» (Capítulo 1).
2. Reunir una serie de herramientas críticas necesarias —lo que aquí denomino el «vocabulario de la postmodernidad»— para poder analizar las novelas (Capítulo 2).
3. Determinar la relación que pueda existir entre la «visión del mundo» postmoderna y el tema literario de los mundos perdidos; se sugerirá que el «ambiente» filosófico de la postmodernidad propicia la aparición, en el plano literario, de personajes que han perdido su lugar en el mundo, es decir, de «vagabundos» (Capítulo 3).

Resulta necesario recordar que el mundo perdido se presenta como un tema estrictamente literario; si bien por motivos de claridad el libro se organiza de forma que, en primer lugar, se aborde el contexto cultural y filosófico y, en segundo lugar, se analice un conjunto de seis novelas, la génesis del proyecto ha seguido el recorrido inverso: primero se ha detectado un tema común en una serie de novelas y solo después se ha tratado de buscar alguna relación entre este tema y las corrientes filosóficas contemporáneas a él.

La segunda parte se titula «El tema de los mundos perdidos en la novela postmoderna» y consiste en un estudio del tema en un total de seis novelas publicadas en las últimas décadas. Este estudio no se centra, por lo tanto, en lo que podría denominarse la novela postmoderna «clásica» —John Barth, Thomas Pynchon, Italo Calvino o Umberto Eco—, de carácter más lúdico, sino en la más reciente —Paul Auster, Kazuo Ishiguro, J. M. Coetzee, Bernardo Atxaga, Milan Kundera y W. G. Sebald—, de carácter más sombrío, puesto que el tema aparece y se desarrolla con fuerza en estos últimos.

La selección del corpus se ha realizado con base en dos criterios: *a)* las obras debían inscribirse en las formas y modos de la novela postmoderna y *b)* las obras debían desarrollar el tema de forma significativa. Todas ellas —*Moon Palace* (1989), *The Remains of the Day* (1989), *Disgrace* (1999), *L'ignorance* (2000), *Austerlitz* (2001) y *Soinujolearen semea* [*El hijo del acordeonista*] (2003)— se ajustan a estos requisitos. Se trata, asimismo, de novelas de gran calidad literaria y cuyos autores

gozan de una importante repercusión internacional. En cualquier caso, las novelas han salido a la luz recientemente y, tal como dice Jean-Paul Sartre en *¿Qué es la literatura?*, «para un contemporáneo del autor, envuelto en la misma subjetividad histórica, leer equivale a participar en los riesgos de la empresa. El libro es nuevo, desconocido, sin importancia; hay que entrar en él sin guía [...]. Y luego, en fin, hay que apostar» (1948, 41). Un poco más adelante añade: «cabe que la crítica pudiera contribuir a salvar las letras tratando de comprender las obras más que de consagrarlas» (1948, 50). Esto es precisamente lo que trato de hacer: comprender las obras objeto de estudio y, a través de ellas, el tema de los mundos perdidos.

He seguido un doble criterio en lo que respecta a las ediciones que he manejado a lo largo de la investigación. He citado las obras de crítica en español, salvo cuando no existía traducción (que en el caso de la teoría sobre la postmodernidad ha sido muy frecuente), pero he empleado las ediciones originales de las novelas objeto de estudio, puesto que se trata de un análisis literario. En el caso de *Austerlitz* y de *Soinujolearen semea* he añadido las traducciones de las citas a pie de página por considerar que el alemán y el euskara son lenguas, en especial esta última, menos conocidas que el francés e inglés.

Los objetivos de esta segunda parte del libro podrían formularse del siguiente modo:

1. Mostrar la recurrencia del tema de los mundos perdidos en la literatura postmoderna posterior a 1980 y su parentesco con la literatura romántica (Capítulo 4).
2. Analizar las seis obras que conforman el corpus (Capítulo 5). Para ello emplearé herramientas críticas de procedencia diversa, cuya aplicación variará en función de las novelas. Frente a otra serie de trabajos en los que se apuesta por un esquema rígido que se impone de forma sistemática a todo el corpus, en el presente trabajo trataré de responder a lo que considere que pide cada una de las obras. De este modo, empleo el análisis de los anacronismos propuesto por Gérard Genette en *Figuras III* para estudiar el tiempo cíclico en *Moon Palace*, el análisis actancial formulado por J. A. Greimas y reelaborado por Javier del Prado Biezma en *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo* para establecer una comparación entre la *Odisea* y *L'ignorance* o el estudio de la intertextualidad planteado por G. Genette en *Palimpsestos* para aproximarme a la relación entre la *Eneida* y *Soinujolearen semea*.

Sea cual fuere el método empleado en cada caso, sin embargo, en todos los análisis resaltaré los mismos aspectos: la presencia del tema de los mundos perdidos en la novela y el modo en que este se manifiesta en las coordenadas espacio-temporales y en la configuración del personaje. Sujeto, espacio y tiempo no son solo las «unidades sintácticas» de la novela, como señala María del Carmen Bobes Naves en *La*

novela, y por consiguiente de obligado análisis para todo aquel que se aproxime a este género, sino también las coordenadas existenciales del individuo que resultan afectadas cuando este pierde su «mundo». La disolución del «orden de sentido y significación» o del «horizonte de pertenencia» transforma la percepción que el sujeto tiene del espacio —siempre ajeno— y del tiempo —siempre intempestivo—, así como de su propia subjetividad —el sujeto es extraño para sí mismo—.

Me parece que un término de Mircea Eliade explica bien esta situación. Eliade distingue entre espacios y tiempos «no homogéneos», que serían de naturaleza religiosa, y los espacios y tiempos «homogéneos», que serían de naturaleza profana. «Homogéneo» significa que nada interrumpe la continuidad del espacio ni del tiempo, de modo que no hay posibilidad de orientación espacial ni de situación temporal, mientras que «no homogéneo» significa que el espacio está dividido en distintas secciones y que el tiempo está dividido en distintos momentos —secciones y momentos en los que se advierte una jerarquía—, de modo que existe la posibilidad de orientarse espacialmente y de situarse temporalmente. Una porción de espacio diferente es, para el hombre religioso, una iglesia, y una porción de tiempo, el momento de la misa; el profano, a pesar de vivir en un mundo esencialmente «homogéneo», tiene también un espacio distinto: el paisaje natal, el escenario de los primeros amores, etc., y un tiempo especial: la infancia, por ejemplo. Me parece que puede describirse la situación del individuo que ha perdido su «mundo» como la de alguien que vive en un mundo radicalmente «homogéneo». Para él «a decir verdad, ya no hay “mundo”, sino tan solo fragmentos de un universo roto, la masa amorfa de una infinidad de “lugares” más o menos neutros en los que se mueve el hombre bajo el imperio de las obligaciones» (1957, 23).

Un ejemplo claro de que aquel que pierde su mundo pierde un espacio, un tiempo y a sí mismo se aprecia de forma clara en el comienzo de la tercera novela de la trilogía de Samuel Beckett (escritor proto-postmoderno y el representante más extremo del tema de los mundos perdidos): «¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora?» (1966, 49). Tras una progresiva expulsión de todo espacio, de todo tiempo y de toda identidad, el personaje de Beckett, que ahora carece incluso de nombre, ha perdido la posibilidad de orientarse y de comprenderse. Como señala Lourdes Carriedo, «el texto de Samuel Beckett nos sitúa ante uno de los problemas clave del héroe moderno: la ausencia de un centro, de un punto de referencia vital (ya sea físico, psicológico o metafísico), antes inamovible e indiscutible, cuyos cimientos habían comenzado a resquebrajarse a partir del Romanticismo» (1995, 70).

Termino esta introducción con una invitación a leer este libro como un trabajo de relación de diversos aspectos y no como un estudio monográfico de un concepto tan inasible como es la postmodernidad o como una indagación exhaustiva de los universos literarios, tan ricos y amplios por otra parte, de novelistas como Auster, Sebald o Coetzee. Se trata de buscar puntos de contacto entre unos y otros, de ver dónde las sensibilidades de seis escritores y la *Weltanschauung* postmoderna se encuentran.