



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 60, Enero-Junio, 2010: 132 - 150

ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

Novela y Exclusión Social: una introducción de sus principios y características

Jesús David Medina y José Gregorio Vilchez

Universidad del Zulia.

E-mail: jesusdavid59@hotmail.com / jgregoriovilchez@hotmail.com

Resumen

Novela y exclusión social: una introducción de sus principios y características tiene por objetivo describir las características de novelas del siglo XX que presentan como tema común la exclusión social de uno o de varios de sus personajes. Esta caracterización se estableció a partir de los conceptos de otredad y ajenidad. Es así como se determinó que las novelas *La canción de Salomón* de Toni Morrison, *El mestizo José Vargas* de Guillermo Meneses y *Desgracia* de John Coetzee presentan personajes que renuncian a “lo propio”, a su cultura y valores, para aferrarse a “lo otro”, a la cultura ajena. En el presente trabajo sostenemos que este tránsito de los personajes novelescos de una a otra cultura es característico de un tipo de novela propio del siglo XX, partiendo de la inserción de estas obras en el contexto evolutivo expuesto por Pavel (2005) sobre el género novelístico.

Palabras clave: Exclusión social, otredad, ajenidad, novela.

Recibido: 03-03-10 • Aceptado: 05-04-10

The Novel and Social Exclusion: An Introduction to its Principles and Characteristics

Abstract

*The objective of The Novel and Social Exclusion: An Introduction to its Principles and Characteristics is to describe characteristics of nineteenth-century novels with a common theme of the social exclusion of one or several of its characters. This characterization was based on concepts of otherness and foreignness, determining that the novels *The Song of Salomón* by Toni Morrison, *El mestizo José Vargas* by Guillermo Meneses and *Misfortune* by John Coetzee present characters who reject what is “theirs,” their culture and values, to cling to “the other,” the foreign culture. The study maintains that this transit of characters in the novels from one culture to another is characteristic of a type of novel belonging to the twentieth century, based on inserting these works into the evolutionary context expounded by Pavel (2005) about the genre novels.*

Key words: Social exclusion, otherness, foreignness, novel.

Introducción

El presente trabajo es parte del proyecto de investigación titulado **Novela y Exclusión Social**, el cual se encuentra apenas en su primera fase. Por lo tanto, advertimos al lector que las ideas presentadas en la segunda parte de este artículo son los primeros resultados de las reflexiones y el análisis que venimos aplicando. En efecto, esta publicación está dividida en dos partes: en la primera se expone un balance de algunas teorías que explican el origen y la evolución de la novela

como género, mientras que en la segunda parte se analizan tres novelas desde la temática de la exclusión social. Éstas son: “*La Canción de Salomón*” de la escritora norteamericana Toni Morrison, “*El mestizo José Vargas*” del venezolano Guillermo Meneses y “*Desgracia*” del sudafricano John Coetzee.

El objetivo de esta fase de la investigación es describir las características de un conjunto de novelas del siglo XX que presentan como tema común la exclusión social de uno o de varios de sus personajes. Por ello, en este artículo nos hemos dedicado

a esbozar las primeras características de estas novelas en su relación con el tema tratado, objeto de nuestro análisis: *la exclusión social*.

Novela: origen y evolución

La novela deriva del género épico; así lo sostiene Georg Lukács (1975) en su conocido texto *La teoría de la novela*, escrito entre 1914-1915. Para este filósofo y crítico literario, los tres grandes géneros literarios de la antigüedad establecidos en la *Poética* de Aristóteles (*lirica-épica-drama*) comparten dos características fundamentales: una consiste en que son géneros fundamentados en el *epos*¹, en lo oral; la otra, en que comparten el verso métrico como estructura formal de sus textos. Frente a estas semejanzas, que pondrían en duda la distinción entre estos géneros, Lukács (1975) presenta una diferencia insalvable, que confirma no sólo dicha distinción, sino que explica la función social y estética de cada tipo de género literario y su influencia en las composiciones que aparecerán posteriormente; este concepto es conocido como: *Espíritu Configurador*. Éste es definido como la fuente metafísica que

da vida al género, organizándolo y estructurándolo desde un plan preconcebido.

En este sentido, el *espíritu configurador* se evidencia en el drama griego con la imbricación de esencia-vida: el héroe sufre inexorablemente su destino; los textos trágicos centran su atención en el punto álgido de las historias narradas por los mitos: el sufrimiento. En la lírica, en cambio, se evidencia la imposibilidad del poeta (cantor) de separar esencia-vida. El poeta lamenta su destino, predeterminado por los Dioses. Evade pero no escapa al destino. En estos dos géneros, Esencia y Vida están cohesionados intensamente en sus versos. En cambio, en los textos épicos la esencia del héroe busca reconstruir la relación de ésta con su vida o destino: de eso trata la épica. En el drama y la lírica hay intensidad; en la épica hay extensión, en la cual están las piezas sueltas del destino que el héroe debe reorganizar. En la épica el mito hay que buscarlo, está disperso, enmascarado, evasivo.

Esa búsqueda del destino por parte del héroe épico es el lazo común con que Lukács (1975) conecta epopeya y novela. La búsqueda incesan-

1 “Género literario cuyo radical de presentación es el autor o juglar o recitador oral, que tiene ante sí un público oyente” (Frey, 1977: 484). Por ello, en el *Epos*, el autor se enfrenta directamente con su público y los personajes hipotéticos de su historia están ocultos.

te del héroe es el *espíritu configurador* épico que se mantendrá vigente en la novela. Pero de ser así, ¿Cuál es la diferencia entre estos dos géneros?, ¿Por qué no se sigue llamando epopeya a lo que se conoce hoy como novela? Para responder estas preguntas debemos apelar a las diferencias que Lukács (1975) plantea entre el mundo helénico y el mundo posthelénico. Para este crítico los tres grandes géneros de la cultura helénica (épica-lírica-drama) provienen de un mundo sin preguntas, sólo respuestas aportadas por sus mitos; fe y saber conforman un círculo cerrado: “El que lo quiera puede acercarse aquí al misterio del helenismo, a su perfección, impensable desde nosotros, y a su insalvable extrañeza respecto de nosotros: el griego no conoce sino respuestas, y ninguna pregunta, sólo soluciones (aunque enigmáticas), pero sin enigmas, sólo formas, y ningún caos” (Lukács, 1975: 299). El mundo posthelénico, o moderno, está saturado de preguntas sin respuestas. El héroe de la epopeya busca con la certeza de que encontrará, el héroe de la novela busca con la certeza de su fracaso. Estas dos actitudes son diferencia-

das por el crítico como: *héroe aprobable*, en el caso de la epopeya; *héroe problemático*, en el caso de la novela: “Por eso la novela, a diferencia del ser de otros géneros que descansan en la forma ya completa, se presenta como algo en devenir, como un proceso” (Ibidem: 340).

La propuesta de Lukács (1975) sobre un mismo *espíritu configurador* rigiendo a los géneros épico y novelesco² no es nada descabellada, pues desde su más remoto origen la novela plantea una relación conflictiva entre héroe y sociedad, desencadenada por la necesidad del héroe de buscar o alcanzar ideales divinos (Pavel, 2005). Ahora bien, la diferencia determinante, expuesta por Lukács (1975), entre un *héroe aprobable* (en el caso de la epopeya) y un *héroe problemático* (en el caso de la novela) es sin duda el punto neurálgico a partir del cual se comprende la evolución de este género. En efecto, en la epopeya hay conflictos entre el héroe y la sociedad, pero ello está determinado por la decisión y los caprichos de algún dios; el conflicto real del héroe épico está en su relación con determinada Deidad; los enfrentamientos contra la

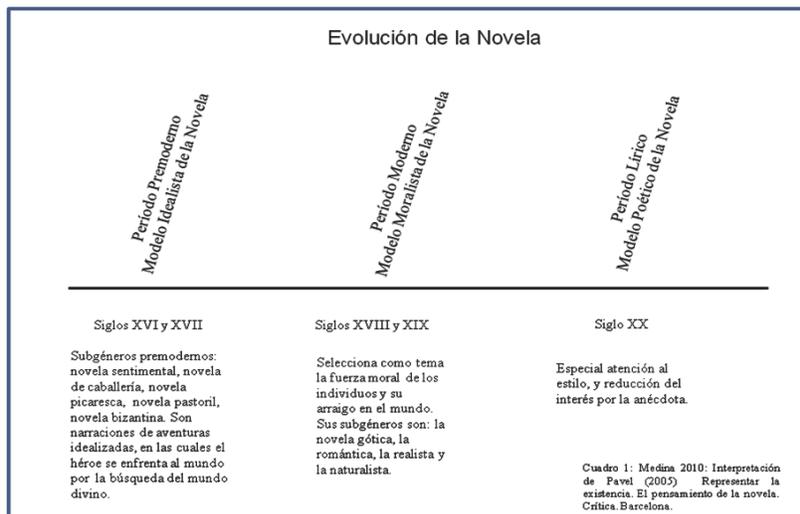
2 “Epopeya y novela, las dos objetivaciones de la épica grande, no se distinguen por el espíritu configurador, sino por los datos histórico-filosóficos que encuentran ante sí para darles formas. La novela es la epopeya de una época para la cual la inmanencia del sentido a la vida se ha hecho problema pero que, sin embargo, conserva el espíritu que busca totalidad, el temple de totalidad” (Lukács, 1975: 323).

sociedad, cuando los hubiere, son apenas las consecuencias de aquel conflicto. En cambio, el héroe novelesco está enfrentado directamente contra la sociedad, no por la voluntad divina, sino precisamente por la ausencia de ella.

Esta problematización del héroe novelesco contra el mundo puede percibirse en el balance histórico que presenta Pavel (2005) sobre el género *novela*. El autor divide la historia de este género en tres grandes períodos: premoderno, moderno y lírico (ver Cuadro 1). Entre las características del primer período (premoderno) se destacan las siguientes: las novelas de esta etapa son fuertemente mutables, no siguen reglas explícitas, siguen en cambio el rigor y la diversidad de las prácticas crea-

doras. Su fin es revestir la vida de un carácter ideal. En cambio, las obras del período subsiguiente tienen por fin presentar la vida en su crudo realismo, encontrando en la realidad la razón de su arte. Las novelas de este período tienen como propósito conceder a todos los hombres la fuerza moral antes reservada a los héroes excepcionales. La novela realista pretende someter la invención a la observación empírica y el lenguaje a la sobriedad. Por otra parte, las novelas del siglo XX continuaron creando personajes y anécdotas pero que sólo tenían el papel de motivo: simple punto de partida para la creación de una obra cuyo efecto surgiría fundamentalmente de la fuerza de la forma y de la energía de sus resonancias subjetivas.

Cuadro 1. Evolución de la Novela.



Así tenemos que entre los subgéneros del período premoderno se encuentran: la novela bizantina, de caballería, novela pastoril, picaresca, elegiaca y novela corta. Es necesario detenernos un poco para apreciar cómo era la problematización del héroe de cada uno de estos tipos de novela en su enfrentamiento contra el mundo. La novela bizantina se origina en el Imperio Romano de Oriente, llamado en la era moderna Imperio Bizantino. Escritas en lengua griega, estas novelas fueron producidas probablemente entre los siglos II y IV después de Cristo. Para Pavel (2005) la novela bizantina nace como síntesis de dos propuestas temáticas opuestas desarrolladas en el mundo antiguo. En primer lugar, se desarrolla una concepción del ermitaño que al renunciar al mundo, busca su unión con Dios, adquiriendo la categoría de *individuo-fuera-del-mundo*. Ésta es “la primera tentativa de hacer aceptar a la comunidad humana, a la vez, la exterioridad de lo divino en relación al universo visible y la existencia de un prototipo de individuo que, al descubrir un ideal infinitamente más elevado que las obligaciones sociales, se atreve a liberarse de éstas para perseguir dicho ideal” (Pavel, 2005: 47). El ejemplo más emblemático proviene de la India: El Buda.

La otra propuesta temática del mundo antiguo, a diferencia de la del asceta que alcanza su elevación

fuera de la comunidad, es la de una comunidad completa que logra su redención con lo divino tras la guía y orientación de un profeta. El ejemplo más emblemático es Abraham. La novela bizantina logra sintetizar las dos propuestas en el amor de una pareja que busca y alcanza la categoría de individuo-fuera-del-mundo, después de enfrentar innumerables obstáculos que impiden su unión espiritual, como pareja, con Dios. Esa es la temática, en términos generales, de la novela bizantina. Para Pavel (2005) es producto de la transición entre el pensamiento politeísta del mundo antiguo al pensamiento monoteísta del mundo medieval.

Otros subgéneros novelescos de la época, como la novela de caballería y la novela pastoril, continuarán con la tradición inaugurada por la novela bizantina (Pavel, 2005). En el género de la novela de caballería, el héroe ejerce el poder fiscalizador en aquellos confines alejados de la supervisión directa del monarca. El caballero es el policía que trata de restablecer el orden moral violentado por la deshonra de ciertos personajes. En cambio, en las novelas pastoriles sus protagonistas, lejos de esforzarse por desafiar al mundo que los rodea, aspiran a integrarse en él. A diferencia de las novelas bizantinas cuya pareja trata de escapar de este mundo para integrarse en la dimensión de la divinidad, o de las

novelas de caballería donde el caballero andante se erige como un dios para establecer el orden moral (o trascendente) en donde hiciera falta, las novelas pastoriles aspiran sencillamente la integración de la pareja en la sociedad. Sin embargo, este esfuerzo de integración fracasa debido a que la pareja central de este tipo de obras busca vivir en sociedad cumpliendo con las leyes morales divinas, generando como consecuencia la incompreensión del medio.

Otros ejemplos que testimonian el forcejeo entre héroe y sociedad (o mundo) en las novelas del período premoderno son la novela picaresca y la novela corta, subgéneros surgidos y desarrollados en períodos históricos muy cercanos a los mencionados anteriormente. En estos dos tipos de novelas prevalece la crítica a la imperfección del cuerpo humano y de la sociedad. La novela picaresca, en forma de mueca, muestra una serie de peripecias y aventuras que vive el héroe para obtener los bienes básicos con los cuales sobrevivir. Como la picaresca, la novela corta “se consagra al estudio de la imperfección humana, pero en lugar de presentarla como una hipótesis general que trata de enumerar pacientemente la multiplicidad de las consecuencias, se dedica a un único aspecto de la imperfección, que se revela en forma sorprendente en medio de la acción” (Ibidem: 105).

Mientras la novela picaresca plantea un solo tema que muestra, capítulo tras capítulo, a través de diferentes ejemplos; la novela corta se concentra en un aspecto específico de determinada temática y lo desarrolla hasta sus últimas consecuencias.

Por último, entre los subgéneros novelescos que conforman el período premoderno encontramos la novela elegíaca o relato elegíaco, el cual narra generalmente los amores de un hombre libre y una mujer casada o sometida a los votos de una vida religiosa; tras seducirla el hombre no tarda en abandonar a esa mujer. El lamento de ella constituye precisamente la materia central de la obra: “Situado en un nivel infinitamente más elegante que el discurso picaresco, el relato elegíaco no deja de confirmar una de las intuiciones esenciales, la de que la mirada dirigida al interior del alma no encuentra más que imperfección” (Pavel, 2005: 104).

Podemos apreciar que todos los tipos de novela del período prerromántico plantean un enfrentamiento contra el medio (sociedad) sea por la búsqueda de un ideal por parte del héroe, sea por la crítica a imperfecciones de la sociedad humana o por la imposibilidad de integración del héroe (o la pareja) con la comunidad. Los héroes novelescos se saben excluidos del mundo de los dioses, pero no terminan de integrarse en el mundo de los seres humanos: en

esto consiste la problematización del héroe de las novelas de este período... es un exiliado de allá y de acá.

Esta problematización del héroe contra el mundo continuará en las novelas del período moderno, pero con una diferencia determinante. Las novelas de los siglos XVIII y XIX abren una compuerta anteriormente cerrada en los otros subgéneros novelescos que les precedieron. En las novelas bizantinas, de caballería, picaresca, pastoril, entre otras; la lucha de los héroes contra el mundo se ve motivada por una búsqueda de las leyes morales del mundo divino, ya eso lo hemos tratado. En las novelas modernas de los siglos XVIII y XIX los personajes guiarán su conducta a partir de los valores cifrados en su interioridad. Se abre el mundo interior del héroe, quien hasta entonces era concebido como una “caja de resonancia” de una ley exterior y ajena a él mismo; esta ley se remonta al mundo suprasensible de lo divino.

“La novela del siglo XVIII retomó la cuestión y le dio una nueva respuesta cuya orientación era subjetiva, eminentemente compatible con el dualismo y con la idea del contrato social. De este modo, se planteó que el sujeto inteligente debía extraer de sí mismo los principios que gobiernan el universo, y que la principal misión de la sociedad era salvaguardar los derechos inalienables del individuo; ello significaba que, en adelante, el ideal

moral se hallaría inscrito en el corazón del hombre. Después de haber sido durante largo tiempo la caja de resonancia de una ley exterior, la interioridad creyó poder leer en sí misma las tablas sobre las que estaban grabadas las normas eternas de la perfección. En virtud de una operación que podríamos llamar la *interiorización de lo ideal*, o incluso *el encantamiento de la interioridad*, todo ser humano, fuese cual fuese su lugar en el mundo, se vio impulsado a buscar la perfección de la norma en el secreto de su interioridad, y el alma bondadosa se distinguió de las otras por el éxito que coronaba perpetuamente su búsqueda” (Pavel, 2005: 131).

Para Pavel (2005) en la evolución de la novela este proceso de interiorización de los personajes marcan otro período, distinto al precedente. Del período premoderno, caracterizado por una aspiración, por parte del héroe novelesco, de integración con el mundo suprasensible de lo divino, pasamos a la etapa moderna de la novela, conformada por una apertura del espacio interior del héroe y una moral establecida por su propia individualidad. Esto es posible, según Pavel (2005), por dos razones fundamentales: el contrato social y el dualismo. Con el primero se revalorizó la importancia y los derechos de la individualidad, al contemplar Rousseau la necesidad de establecer acuerdos entre los miembros de un grupo no sólo para escoger el siste-

ma político que los rija y la figura de mando que los liderará sino, la necesidad de consensuar los valores morales que guiarán a los participantes de determinada sociedad. Este planteamiento dieciochesco desplazará la imagen del Rey como figura preeminente y providencial, siendo sustituida por el liderazgo de los hombres como individuos capaces de crear sus propios valores morales. En relación al dualismo, Pavel (2005: 129) afirma que “fue un intento de postular la exterioridad mutua del espíritu humano y del mundo sin que la figura de un Dios trascendente, en lo sucesivo apenas perceptible en el horizonte, fuese indispensable para esa separación”. El dualismo significó el punto de esplendor de la era secular, la cual se iniciaría con la utilización, por primera vez en la ciencia, del método inductivo en manos de Galileo Galilei. Con el dualismo, la figura de un Dios es sustituida por la imagen del progreso que nos ofrecerán las ideas liberales del capitalismo; el tiempo eterno al que toda alma medieval aspiraría alcanzar como meta máxima, es reemplazado por el tiempo futuro (Paz, 1990), por la esperanza de un tiempo mejor, el cual será posible por la innovación de la máquina y la producción masiva.

A pesar de las diferencias insalvables entre la novela premoderna y la novela moderna, Pavel (2005) sostiene

que se mantuvo entre uno y otro tipo de novela un hilo continuo, que permite interpretar el proceso de desarrollo de este género como etapas que se oponen, pero que también se complementan. Entender este hilo continuo nos exige revisar algunas características de los subgéneros que conformaban cada período. Los seis subgéneros más importantes que conformaron la novela premoderna (bizantina, pastoril, de caballería, picaresca, elegíaca y corta) se clasifican en dos tipos, según el método de creación (ver Cuadro 2). Para Pavel (2005) las novelas bizantina, pastoril, de caballería y picaresca se caracterizan porque sus escritores usan **el método ideográfico** de creación. Este método consiste en tomar como punto de partida una idea única para buscar enseguida la multiplicidad de ilustraciones anecdóticas. Los géneros regidos bajo este método bosquejan vastas alegorías cuya validez descansa sobre la generalidad de la idea que ilustran. En cambio las novelas elegíacas y cortas son creadas a partir del **método inductivo**, el cual consiste en la concentración del escritor en un único acontecimiento fuera de lo común, un caso único cuya irrupción sorprenda al espectador. La inducción permite apenas esbozar el decorado, pues los géneros bajo los principios de este método administran cuidadosamente los acontecimientos narrados, eliminando todo aquello que no sirve

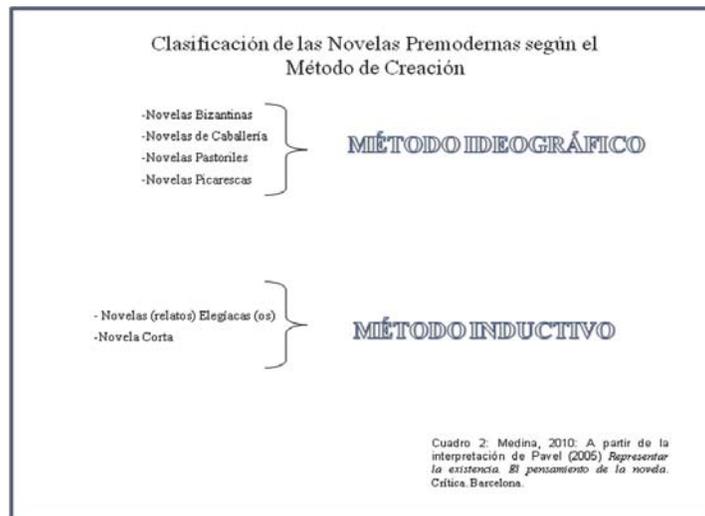
para resaltar el carácter insólito del conflicto y que no conduzca a su rápida resolución.

En este sentido, Pavel (2005) explica que el método ideográfico se agota frente a la nueva realidad secular de los siglos XVIII y XIX. Las novelas de estos períodos históricos debían concentrarse en acontecimientos que sorprendan al lector. Pavel (2005) establece de esta manera, una influencia directa de la novela corta y el relato elegíaco en la novela moralista del período moderno. Esto conlleva la persistencia del **método inductivo** en la creación novelesca, sólo que el decorado y el ambiente (elementos que remiten a la sociedad o a la vida en sociedad) tendrán mayor protagonismo que en

las obras de la etapa precedente, donde nada más son esbozados. Se deja atrás el método ideográfico.

“Reorientada al mismo tiempo a las riquezas de la vida interior y hacia la materialidad del universo, la novela preservó la perfección moral en el centro de su atención, pero como no había ninguna razón para buscar las almas bondadosas que encarnaba en un espacio ideal muy alejado de la realidad cotidiana, dicha realidad adquirió una dignidad semejante a la que estas almas bondadosas habitaban. Así, éstas ya no sintieron más el impulso que las empujaba a separarse de sus semejantes: la nobleza interior las distinguía *sobre el terreno*, por así decirlo, y puesto que su destino consistía en lo sucesivo en amar, sufrir y brillar entre los suyos, la travesía del mundo y la disper-

Cuadro 2. Clasificación de las Novelas Premodernas según el Método de Creación.



sión episódica que caracterizan a las novelas idealistas antiguas desaparecieron de las novelas idealistas modernas. En consecuencia, la novela abandonó el método ideográfico y, concentrándose en la relación individual de la gran alma con el mundo, insistió en la perspectiva subjetiva y en la especificidad del decorado material y social” (Ibidem: 131-132).

La ciudad y el decorado en general tendrán una relevancia inusual en las novelas modernas, a pesar de la persistencia del método inductivo en la creación novelesca. Decimos: “a pesar de la persistencia”, por cuanto este método obviaba, en las novelas premodernas, todo aquello que no aludiera directamente el asunto inverosímil o sorprendente que se deseaba relatar. En las novelas modernas, desde la gótica hasta la realista, hay una revalorización del ambiente, y por lo tanto, de la descripción como acto de habla que complementa la información aportada por el acto de narrar. La novela se hace mucho más extensa y se abre al tratamiento simultáneo de múltiples temas.

“Antes de la época moderna, los géneros altos habían tratado la ciudad y su gente como realidades perfectamente unitarias, dejando al cuidado de la sátira y de los géneros narrativos que denunciaban la imperfección moral la descripción de las determinaciones concretas de la sociedad, que eran concebidas, a semejanza de la materia sensible y de los detalles corporales, como generadoras de servidumbre y

degradación. En la novela de la era moderna, en cambio, al dejar de representar el cenagal donde se hundían las almas imperfectas, la sociedad adquirió una objetividad y dignidad propias y rodeó a todos los personajes, los mejores y los peores, con su presencia” (Ibidem: 130).

La aparición concreta del ambiente (decorado y sociedad) como entidad separada del sujeto es un hecho importante en las novelas del período moderno, puesto que permite una relación del héroe con ese medio mucho más compleja que la simple evasión que éste tiene en narrativas como la bizantina o la denuncia burlona que se da en la picaresca. Los personajes de las novelas modernas ya no se orientan por principios regidos desde el exterior, sino desde códigos morales interiorizados. Desde estos códigos morales internos los héroes de las novelas góticas, románticas, naturalistas y realistas presentan un conflicto contra la sociedad de una naturaleza distinta a las obras del período anterior. Mientras los héroes del subgénero bizantino o pastoril no forman parte de su medio, los nuevos héroes entran en conflicto con una clase social a la cual pertenecen, tal es el caso de *Madame Bovary*. En novelas como las de Víctor Hugo o las hermanas Bronte, donde se aprecia un conflicto entre clase sociales, puede percibirse que el forcejeo más que de clases es entre un grupo de

terminado de personajes y otro; siempre hay personajes que apoyan al héroe a pesar de formar parte del estamento social contrario.

Con respecto al paso del período moderno de la novela al período lírico, esto fue posible por las propuestas estéticas formuladas por los poetas románticos alemanes, especialmente Schlegel. Los románticos alemanes, influenciados por la filosofía idealista de Fichte, Schelling y Hegel; aspiraron a la integración del Sujeto y lo No Sujeto (Mundo) en un espacio que les unificara y abarcara: *Yo Absoluto*. Tanto los poetas románticos como los filósofos de la Universidad de Jena consideraron que la poesía era el único medio capaz de concretar este fin. Sin embargo, unos y otros se sintieron prontamente frustrados por el fuerte carácter inoperativo del proyecto. Frente a esa frustración Schlegel propone alcanzar una meta previa al Yo Absoluto, que sería la integración del Todo en el Yo Estético. Para lograrlo era necesario integrar todos los géneros literarios en un gran género: **la novela**. Para Schlegel la potencia de la novela reside en su capacidad de reunir géneros, pues en ella se funden

lo dramático, lo lírico y lo épico y pueden estar contenidos en una misma unidad los elementos fantástico, sentimental, mímico, psicológico y filosófico. La prosa y la poesía conviven en el *roman*, no están yuxtapuestas sino fundidas en una misma unidad orgánica. Se lee en *Conversación sobre la poesía*: “No puedo imaginarme a la novela sino compuesta de relatos, cantos y otras formas” (Schlegel, 2005: 136). Un siglo y tanto después, en 1921, Hesse diría: “La novela es una lírica disfrazada” (Freedman, 1972: 07). En 1924, apenas tres años después, Bretón (1969) atacaría a la novela realista del siglo XIX, exigiendo de ella nuevos caminos trascendentales que sólo podían ser hallados en el discurso lírico.

Así tenemos que el período lírico de la novela fue posible por un punto de quiebre producido en la poesía. La propuesta romántica planteada a partir de Schlegel tuvo eco en los poetas del simbolismo, quienes al acceder al verso libre promovían la búsqueda de nuevos ritmos y movimientos. Esta nueva forma lírica, sumada con la concepción nietzscheana del sujeto lírico³, en oposición a la noción de su-

3 “... las imágenes del lírico no son, en cambio, otra cosa que él mismo, y sólo distintas objetivaciones suyas, por así decirlo, por lo cual a él, en cuanto centro motor de aquel mundo, le es lícito decir «yo»: sólo que esta yoidad no es la misma que la del hombre despierto, empírico – real, sino la única yoidad verdaderamente existente y eterna, que reposa en el fondo de las cosas, hasta el cual penetra con su mirada el genio lírico a través de las copias de aquéllas” (Nietzsche, 2001: 66).

jeto empírico, con quien se acostumbraba a relacionar los poemas al momento de interpretarlos, produjo una revolución en las ideas estéticas de comienzos del siglo XX, las cuales con sus innovaciones formales influenciarían en la novela de comienzos del siglo XX (período que Pavel denomina *Novela Lírica* o *Modelo Poético de la Novela*).

A diferencia de las novelas modernas, las novelas líricas unificarán mundo exterior e interioridad del héroe a partir de técnicas como el *fluir de la consciencia*, *monólogo interior* y *reflejamiento*. De esta manera se transita de un héroe problemático a un héroe contemplador (pasivo) o como algunos entendidos en la materia han preferido denominar: *antihéroe*: “El héroe en una novela trascendental, es pues un proveedor pasivo de visiones” (Freedman, 1972: 42). En las novelas de comienzos del siglo XX se da la unificación de los mundos exterior e interior en la conciencia del héroe. Éste “se transforma en el receptáculo de la experiencia, al mismo tiempo que es su agente simbolizador. Él encarna objetos y otras mentes y los espiritualiza por medio de la intercepción del arte” (Ibidem: 37).

En la siguiente parte veremos cómo este balance histórico deja por fuera un conjunto de novelas que presentan héroes con conductas y dinámicas distintas a las contempladas en esta breve pero exhaustiva

clasificación de los tipos de novelas que han prevalecido en la sociedad occidental.

Novela y exclusión social

Hemos afirmado que la novela se caracteriza fundamentalmente por presentar un héroe problemático. Este héroe en las novelas premodernas se enfrenta al mundo por la aspiración de una dimensión divina; no forma parte de la sociedad contra la cual se enfrenta. En la novela picaresca el héroe forma parte de la sociedad pero es él quien la rechaza (se burla). Esta forma de relación héroe-mundo de la picaresca será adoptado por los distintos tipos de la novela moderna. Tenemos entonces en las novelas realistas, naturalistas y románticas personajes que rechazan el medio y la sociedad a la que pertenecen por la búsqueda de otras aspiraciones, orientadas a partir de su mundo interior. Cuando se da el caso de personajes que no pertenecen a esa clase social hay que tomar en cuenta que ellos no aspiran formar parte de ella sino, escapar de su opresión o aprovecharse de las riquezas de sus miembros para obtener ciertos fines, tal es el caso de Jean Valjean en los *Miserables* o Naná en la novela del mismo nombre. Sin embargo, hemos notado que algunos novelistas plantean la relación conflictiva entre héroe -entorno de una forma distinta: no es el héroe el que busca evadir, burlarse o despreciar a la sociedad,

sino ahora es éste el que quiere integrarse a ella, obteniendo como resultado su desprecio.

Para evaluar en su justo valor este conjunto de novelas debemos enfocarnos desde dos conceptos tomados de la filosofía: **otredad** y **ajenidad**. El concepto de otredad se opone radicalmente al de “lo propio”. “Lo otro” y “lo propio” entran en conflicto en todos los tipos de novelas premodernas, sólo que el denominado “lo propio” comprende individualidades como las parejas o el héroe solitario, con la excepción de algunas novelas bizantinas, en las cuales “lo propio” podía estar representado por una comunidad entera. Sin embargo, la aspiración de esa comunidad en las novelas bizantinas es la evasión de este mundo y la conquista de lo suprasensible. En cambio, en las novelas modernas, el otro se difumina puesto que el héroe es parte del medio que rechaza. Como ya lo hemos afirmado, en la novela lírica el otro es el complemento, sujeto y mundo se integran en una unidad metafísica.

No obstante, en la segunda mitad del siglo XX han surgido un conjunto de novelas que plantean la otredad (“lo otro”) desde un colectivo que no necesariamente aspira la negación de este mundo, como ocurre en algunas novelas bizantinas. Ese colectivo comprende una comunidad cultural, con concepciones y creencias bien definidas. Desde esta

noción no individualizada (particularizada) de “lo propio” el héroe de estas novelas, a las que nos hemos estado refiriendo, se desplaza hacia “lo otro” no para rechazarlo, como ocurre en los subgéneros novelescos de los períodos premodernos y modernos, ni para complementarse, como ocurre con el período de la novela poética, sino para ser aceptado en la nueva comunidad. Esa trayectoria que va desde “lo propio” a “lo otro” implica el esfuerzo del personaje por disipar “lo ajeno”; es decir, por conquistar y hacer suyo los valores de “lo otro”. Lo interesante de esta nueva tendencia en la novela es que “lo otro”, representado en la sociedad ajena o el mundo cultural distinto, rechaza al héroe, castrando sus aspiraciones.

Así tenemos novelas como “*La Canción de Salomón*” de la escritora norteamericana Toni Morrison, “*El mestizo José Vargas*” del venezolano Guillermo Meneses, o “*Desgracia*” del sudafricano John Coetzee. Estas tres novelas desarrollan sus temáticas desde un grupo de personajes que desean o anhelan ser aceptados por “lo otro”, representado normalmente en la comunidad con valores ajenos y contrarios a “lo propio”.

“*La Canción de Salomón*” de Morrison narra la historia de una familia, cuyo padre es un próspero hombre de negocios que se avergüenza de su origen afroamericano

y hace un esfuerzo por asumir los valores, las costumbres y creencias de la sociedad de blancos que tanto han despreciado lo que él representa. Macon Muerto es el sujeto que desea conquistar lo ajeno: el poder de decisión de los blancos. Lechero, su hijo, se percata de ello cuando en búsqueda de sus orígenes ancestrales se interna en ciudades norteamericanas que están más hacia el sur, para descubrir que sus ropas, su forma de hablar y su manera de caminar es totalmente ajena a su cultura afroamericana: “Le miraron y supieron que su piel era tan negra como la suya pero que tenía el corazón como los blancos que venían a recogerles en camiones cuando necesitaban jornaleros anónimos y sin rostro” (Morrison, 2001: 345).

Mientras Lechero representa el personaje que redescubre el mundo ancestral de su cultura, Pilatos, tía de éste y hermana de Macon, cumple el papel de representar la cultura afroamericana de donde vienen todos ellos. En ella persiste la magia y las tradiciones de su mundo oral. De ella se dicen cosas incomprensibles para el mundo del hombre blanco: nació sin ombligo, por eso se dice que es hija del Diablo. Por ello, entre los mecanismos de desplazamiento hacia “lo otro” Macon niega “lo propio” al enojarse con su hermana Pilatos. También hace un esfuerzo por mudarse a otra comunidad, distante de

los negros. La vestimenta y las actividades de placer de los domingos son diferentes a la del resto de los suyos; por eso cuando Lechero se interna en el mundo de Pilatos, los negros que debieran verlo como uno de los suyos lo rechazan.

Lo trágico de esta situación es que Macon Muerto no es aceptado en la comunidad de los blancos, y resulta siendo ajeno en su propia comunidad de origen. Eso es lo que Lechero comprende al despertar el mito de Salomón en su interior. Se suicida por descubrirse en medio de dos mundos a los cuales no termina perteneciendo.

En esta misma encrucijada encontramos a José Ramón Vargas, personaje principal de la novela “*El mestizo José Vargas*” de Guillermo Meneses. Su encrucijada es mucho más ontológica que la de Macon Muerto, puesto que aquél no parte de ningún contexto definido de “lo propio”, como sí lo hace éste. Hijo de Aquiles Vargas y de Cruz Guaregua, José Ramón es el eslabón que une dos culturas. Por un lado, la familia blanca de los Vargas, con posiciones económicas, con actividades políticas y con valores heredados de largas generaciones de Vargas; por el otro lado, la heredad indioamericana de Cruz Guaregua, las actividades ancestralmente relacionadas con la naturaleza y los mitos que atan a su pueblo con la tierra.

José Ramón se divide entre estas dos fuerzas con las cuales no se identifica. Los Vargas se caracterizan históricamente por ser atropellados y opresores; José Ramón siente el desprecio por ellos, por las faldas muertas de sus mujeres, por la familia que vio desde la niñez; pero cuando trata de recurrir a Cruz y el resto de la otra familia, toma conciencia de su ajenidad con relación a esa cultura. No le queda más que el vacío, expresado profundamente en su incapacidad de asirse de una mujer y formar familia:

“Bajo la regadera, despegándose del cuerpo la salada sensación del mar, José Ramón piensa sus problemas. No ha dejado de pensar ni un momento en sí mismo desde que oyó las frases de la india. Chuíto Guaregua – el hijo de Cruz y Chico Flórez, Chuíto el indio pescador, el de la risa inocente y grosera, su hermano menor, áspero y fuerte – ya tiene compañera dulce y segura, apacible compañera campesina. Chuíto, a quien consideraba todavía como un muchacho grandulón, estaba ya con su mujer en el cuarto, hundido en ella, seguro de hacerle pronto un hijo” (Meneses, 1992: 517).

Al verse, José Ramón, imposibilitado de acceder a la cultura de su madre ocurre en la novela lo insospechado. Por motivos de un amorío clandestino y moralmente dudoso a los ojos de aquella sociedad, el viejo Aquiles Vargas le da una sentencia a

su hijo que termina convirtiéndose en el desprecio y el rechazo de la sociedad que aquél representa: “Tú entraste en el grupo. Yo te metí. Creí que la india Cruz podía parir un buen Vargas a pesar de que es una india cualquiera... ¡Parece que me he equivocado!” (Ibidem: 552). A partir de ese momento José Ramón renuncia a cualquiera de las dos culturas... a la que alguna vez creyó pertenecer y a la que no pudo acceder jamás por no estar hecho de barca y mar. De la misma forma que Macon Muerto, José Ramón siente la ajenidad en las dos culturas y queda colindando en el vacío del medio.

Con Coetzee tenemos otro ejemplo interesante de este tipo de novelas que tratan el tema de la exclusión social. Nos referimos a la obra “*Desgracia*”. Esta novela se divide en dos partes, que terminan convirtiéndose en historias complementarias. La primera se desarrolla en Ciudad del Cabo. Trata sobre la denuncia de Melanie Isaacs, estudiante de David, quien le acusa de acoso sexual. Por insistencia y presión del padre de Melanie, ella accede a denunciar al que fuera su amante, lo que origina la renuncia de éste. Decimos que las dos historias se complementan, porque donde transcurre la segunda historia, David asume el papel del padre de Melanie y presiona a Lucy, su hija, para que denun-

cie a los tres negros africanos que la violaron en un asalto a su granja. Lo interesante de la historia es cómo Lucy argumenta las razones por las cuales no denuncia a los autores de su violación:

“- Creo que ya lo habían hecho antes – sigue diciendo ella con voz más firme –. Al menos los dos adultos. Creo que en primer lugar, antes que otra cosa, son violadores. Sus robos son accidentales. Una actividad secundaria. Creo que se dedican a violar.

- ¿Crees que volverán?

- Creo que estoy en su territorio. Me han marcado. Ventrán por mí.

- Entonces es imposible que te quedes.

- ¿Por qué no iba a quedarme?

- Porque eso sería como invitarles a que vuelvan.

Ella medita un largo rato antes de contestar.

- Ya, pero ¿no crees que hay otra forma de ver las cosas, David? ¿Y si...? ¿Y si ese fuera el precio que hay que pagar por quedarse? Tal vez ellos lo vean de este modo; tal vez también yo deba ver las cosas de este modo. Ellos me ven como si yo les debiera algo. Ellos se consideran recaudadores de impuestos, cobradores de morosos. ¿Por qué se me iba a permitir vivir aquí sin pagar? Tal vez eso es lo que se dicen ellos

(...)

- Si hubieran sido blancos no hablarías de ellos como estás hablando – dice él –. Por ejemplo, si hubieran sido malhechores blancos de la ciudad de Depatch.

- ¿Ah, no?

- No, no hablarías así. No quiero echarle la culpa de nada, no se trata de eso. Pero tú estás hablando de algo completamente nuevo. De la esclavitud. Ellos pretenden que tú seas su esclava.

- No, no es cuestión de esclavitud. Es cuestión de sumisión, de sometimiento, de estar sojuzgada” (Coetzee, 2005: 197, 198, 199).

La contundencia de esta larga cita es incuestionable. Este diálogo entre una muchacha blanca y su padre sobre unos violadores negros que abusaron de ella es decisivo. Por buscar integrarse a “lo otro” Lucy está no sólo dispuesta a sufrir sistemáticamente los abusos que pudiera sucederle sino que trata de justificarlos a partir de los acontecimientos históricos que relatan continuas exclusiones entre uno y otro grupo cultural. Algo interesante en esta novela es que, a diferencia de *La canción de Salomón*, Lucy se desplaza desde la cultura dominante y busca aceptación en la cultura de la periferia. La búsqueda de Macon Muerto podríamos justificarla por su ambición pero, ¿qué podría ambicionar Lucy al desplazarse hacia comunidades con situaciones económicas deprimidas? En Lucy hay otras necesidades: ser aceptada en un medio donde la cultura marginada es precisamente la mayoritaria. Como podemos ver en estas novelas cuando hablamos de exclusión social el rechazo

no será siempre de la cultura dominante hacia la cultura marginada. Los conceptos de “lo propio” y “lo ajeno” no se conciben desde una sola direccionalidad, esto dependerá poderosamente del personaje novelesco y del contexto en el que se desplace.

Con estas tres novelas, y con apenas este esbozo de análisis introductorio, podemos apreciar cómo se genera en cierta novelística del siglo XX una tendencia a tratar la exclusión social como tema central. A partir de la revisión del balance histórico del género novelesco descrito por Pavel (2005) podemos apreciar que la forma cómo se viene tratando este tipo de temas es novedosa por cuanto hasta ahora no se había presentado personajes que aspiraran ser aceptados por un grupo social ajeno al que ellos pertenece, ni mucho menos estaban dispuestos a renunciar a su cultura, “lo propio”. Por otra parte, podemos apreciar también que el carácter de excluido no sólo obedece al rechazo del medio al que desea entrar, sino al medio propio. En este sentido, podríamos hablar de una novela de la exclusión social como

un posible tipo específico de novela. Sin embargo, resta aún más análisis y reflexiones al respecto antes de hacer afirmaciones apresuradas.

¿Por qué planteamos la idea de un posible tipo de novela centrada en la exclusión social como temática? Porque este tipo de narrativa se genera necesariamente en las poblaciones excluidas. Las culturas de la periferia están produciendo un tipo de obra que se centra no en relatar la resistencia de los personajes contra la cultura ajena, sino en contarnos cómo están ellos dispuestos a renunciar a “lo propio” por abrazar “lo ajeno”. La literatura que relata resistencias de culturas minoritarias no debe ser considerada como obras de exclusión social, porque su temática está fundamentalmente centrada en la defensa de “lo propio”. En cambio en estas novelas hemos notado cómo el personaje rechaza “lo propio” por ir tras “lo ajeno”, cuyo mundo cultural termina rechazándolo a él. Finalmente, consideramos que el análisis exhaustivo de este conjunto de novelas podría explicar en parte las motivaciones migratorias que caracterizan a los pueblos oprimidos.

Bibliografía

- BRETON, André (1969). *Manifiestos surrealistas*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- COETZEE, J.M. (2005). *Desgracia*. Barcelona: Editorial Random House Mondadori.
- FREEDMAN, Ralph (1972). *La novela lírica*. Barcelona: Barral Editores.
- LUKÁCS, Georg (1975). *La teoría de la novela*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- MENESES, Guillermo (1992). *Obras completas*. Caracas: Ediciones la Casa de Bello / Universidad Central de Venezuela.
- MORRISON, Toni (2004). *La canción de Salomón*. Barcelona: Random House Mondadori.
- NIETZSCHE, Friedrich (2001). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Editorial Alianza.
- PAVEL, Thomas (2005). *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Ed. Cátedra.
- PAZ, Octavio (1990). *La otra voz: poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.
- SCHLEGEL, Friedrich (2005). *Conversación sobre la poesía*. Buenos Aires: Editorial Biblos.