

Sobre la *Ananké* como fuerza de gravedad en tres novelas de Victor Hugo



**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**DOCTORADO EN LETRAS**

**SOBRE LA ANANKÉ COMO FUERZA DE GRAVEDAD  
EN TRES NOVELAS DE VÍCTOR HUGO**

**Pablo García Arias**

**Directora de Tesis: Dra. Magdalena Cámpora**

**Buenos Aires**

**2014**

## INDICE

### INTRODUCCIÓN

1. Proyecciones de un paratexto: En torno al *avertissement de les travailleurs de la mer* 7
2. Digresiones expositivas en torno a un andamiaje editorial 5

### CAPÍTULO I: ANANKÉ, PIVOTE GRECO-LATINO

1. Puestas en abismo de la *Ananké*  
11
2. Mediaciones de la *Ananké* en Hugo: el filtro latino  
15
3. Escenarios de la *Ananké* en los griegos  
24
4. Nuevas consideraciones lexicográficas sobre la *Ananké*  
32

### CAPÍTULO II: EL ROMANTICISMO Y LA MULTIPLICIDAD DE UNA SEMÁNTICA FATALISTA

1. Dicciones y tipologías del romanticismo  
46
2. Principio de desacoplo o dislocación  
51
3. El nuevo origen o el principio de refundación  
61

4. Principio de multiplicidad  
71
5. Destino y fatalidad en los contemporáneos de Hugo  
77

### **CAPÍTULO III: RELECTURA DE LA ANANKÉ DESDE LA RISA GROTESCA**

1. Primera apropiación hugoliana del concepto de *Ananké*  
85
2. Del realismo grotesco a lo grotesco del alma romántica  
93
  2. 1 Contextualización histórica de lo grotesco  
93
  2. 2. Anotaciones sobre lo grotesco en la época romántica  
96
3. *Incipit Quasimodo*  
98
  3. 1. La corte de los milagros o la lógica de la red  
103
  3. 2. Simbolismo y arquitectura: la catedral como fuerza orgánica  
106
4. Metamorfosis de *Ananké*  
113

### **CAPÍTULO IV: DE LA TRAMA ARÁCNIDA Y SUS NÚCLEOS DE COMPOSICIÓN**

1. Los núcleos actanciales de la *Ananké*: una introducción  
120
2. Persecuciones diegéticas  
123

2.1 <i>Notre-dame de Paris</i> o la catedral de los decesos. Una gramática de la arquitectura gótica	
124	
2.2 <i>Les Misérables o el naufragio de las sombras</i> . Una nueva taxonomía	138
2.3 <i>Les Travailleurs de la mer</i> . Sotaventos persecutorios	
142	
3. Encierro	
146	
3.1. Lineamientos gótico-románticos	
146	
3.2. La miseria inmensa: proyecciones sociales de la ficción	
152	
3.3. <i>Mare magnum</i> . Una narrativa de los elementos	
163	
4. Ambivalencia	
169	
4.1. <i>Notre-dame</i> incierta	
170	
4.2. Las barricadas y los mares como extrapolaciones narrativas	
175	
4.3. Oponentes semánticos	
177	
5. Acechanza	
180	
5.1. De Hermes Trismegisto	
180	
5.2. La acechanza del ideal revolucionario	
183	
5.3. Resonancias al acecho	
185	

## **CAPÍTULO V: DEL SÍMBOLO A LA HISTORIA: USOS POLÍTICOS DE LA ANANKÉ EN TIEMPOS DE HUGO**

1. El Destino, entre lo individual y lo colectivo. Lecturas de Hugo y sus contemporáneos 188
2. Sobrevuelos históricos con miras a una construcción novelística  
201
3. Consolidación de una figura de escritor  
214
  - 3.1. El escritor en su hábitat  
220
  - 3.2. Diégesis poéticas, marciales, marinas  
225
4. El exilio de la desaparición y del renacimiento  
228
5. Una obra, una vida  
234

## **CAPÍTULO VI: POLÍTICAS Y CIRCUNSCRIPCIONES AUTORALES**

1. El yo autoral y el destino  
240
2. Acuarelas y grabados como apoyo estructural de una novelística  
245
3. Contrastes ideológicos  
261
  - 3.1. Comienzo de un retrato histórico-gramatical  
263
  - 3.2. Consumación del retrato  
267

1) La experiencia subjetiva de la piedad  
270

2) Los precipicios metafísicos  
271

3) La voz del repudio  
273

4) El trabajo en lo insondable  
275

## **CAPÍTULO VII: LA ANANKÉ EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA OBRA-SISTEMA**

1. El léxico del archipiélago de la mancha  
282

1.1. De la confrontación creadora  
282

1.2. Excedencia de los límites lingüísticos del habla vernácula  
285

1.3. Vida, muerte y temporalidad  
291

2. ¿Tres *Anankés*?  
294

2.1. Nuevas cumbres simbólicas  
305

2.2. Renovaciones semánticas de la obra Hugo  
309

2.3. *Ananké*, integridad hugoliana  
320

2.4. Herencias de la figura de autor contestatario  
323

**CONCLUSIÓN**

328

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Bibliografía primaria

334

Traducciones utilizadas en español

335

Bibliografía secundaria

336

## INTRODUCCIÓN

### 1. PROYECCIONES DE UN PARATEXTO: EN TORNO AL AVERTISSEMENT DE *LES TRAVAILLEURS DE LA MER*

La presente tesis nace de una duda, de un interrogante que surge en nosotros tras una provocadora afirmación realizada por Victor Hugo a modo *de advertencia* al iniciar su novela *Les Travailleurs de la mer* (1866). En ésta el autor indica que una triple fatalidad pesa sobre los hombres: la fatalidad de los dogmas, la fatalidad de las leyes, la fatalidad de las cosas o elementos primarios. Hugo denuncia estas tres fatalidades en el marco de una “advertencia al lector”: *advertencia* en sentido literal, pues se trata en última instancia de hacerle considerar una fatalidad superior, que implica a las tres anteriores: el corazón humano (Hugo, [1866], 2005a: 621). Así lo leemos, paratextualmente, en los inicios de la novela citada:

La religion, la société, la nature; telles sont les trois luttes de l’homme. Ces trois luttes sont en même temps ses trois besoins ; il faut qu’il croie, de là le temple; il faut qu’il crée, de là la cité ; il faut qu’il vive, de là la charrue et le navire. Mais ces trois solutions contiennent trois guerres. La mystérieuse difficulté de la vie sort de toutes les trois. L’homme a affaire à l’obstacle sous la forme superstition, sous la forme préjugé, et sous la forme élément. Un triple anankè pèse sur nous, l’anankè des dogmes, l’anankè des lois, l’anankè des choses. Dans *Notre-Dame de Paris*, l’auteur a dénoncé le premier; dans *Les Misérables*, il a signalé le second ; dans ce livre, il indique le troisième.



A ces trois fatalités qui enveloppent l'homme se mêle la fatalité intérieure, l'ananké suprême, le cœur humain<sup>1</sup>.

Victor Hugo, Hauteville-House, mars, 1866.

El escritor translitera el vocablo griego ἈΝΆΓKH<sup>2</sup> a partir de un *campo conceptual* que incluirá los términos: *fatalidad*, *fatum*, *destino*, *necesidad*, apropiándose de una noción de la Antigüedad clásica para cumplir un proceso de edición de la propia novelística. El concepto de *Ananké* se erige de esta manera en centro de convergencia e hilo conductor de tres de sus novelas: *Notre-Dame de Paris* (1831), *Les Misérables* (1862), *Les Travailleurs de la mer* (1866). Sin duda, el concepto de *Ananké*, tal y como el escritor romántico lo aborda, es asumido en sus obras a partir de un contexto histórico y estético propio de la época en que el autor escribe. Lo notable, como veremos, es que Hugo añade singularmente a las condiciones y sensibilidad decimonónicas una serie de rasgos que redefinen de forma novedosa la noción.

Esta reapropiación y modificación del concepto se da solo en Victor Hugo: la bibliografía recorrida nos muestra que el autor de *Les Misérables* es el único de los escritores de su época en utilizar explícita y sistemáticamente el término. Más aún, le otorga una relevancia principal desde el momento en que lo aborda como eje estructurante de una parte esencial de su obra narrativa. Es por esto que la hipótesis central de nuestro trabajo consiste en leer la *Ananké*, noción contextual propia del romanticismo, como confluencia afectiva, política y literaria de un determinante proyecto novelístico hugoliano.

En Hugo, el campo de conceptos mediante los cuales translitera el término de *Ananké* –tal como revisaremos en el Capítulo primero–, reaparece unido a la facultad del ser humano de hacerse cargo de su *sino*, de movilizar aquello que el huso de la necesidad dictamina. A su vez, y en esto reside la originalidad del gesto hugoliano, las imágenes simbólicas de los hilos y las ruedas como elementos del destino, se ligan con enorme densidad a la figura de la araña, a un inventario que llamaremos “arácnido”, que aparecerá

---

<sup>1</sup> Nos atenemos, para la transliteración de la palabra griega, a la grafía francesa, que es la utilizada por Hugo. Éste realiza una modificación en el acento, pues el concepto, propiamente hablando, se translitera como *Anánke*.

<sup>2</sup> En mayúsculas griegas en el original de *Notre-Dame de Paris* ([1831]/2005b: 270), primera vez donde aparece acentuadamente la grafía en la obra hugoliana, ciertamente para enfatizar la importancia mayor que al concepto narrativo el autor desea atribuir.

con incidencia en su obra, asociando al campo conceptual de la *Ananké* una dimensión fuertemente histórica y política.

En este sentido, cabe señalar –lo analizaremos en profundidad en los capítulos segundo y tercero- que en la Europa panromántica en la que Victor Hugo evoluciona, se abordan de diversas formas conceptos próximos a la *Ananké* tales como *predestinación*, *augurio*, *inexorabilidad*, *confrontación*, *vulnerabilidad ante la naturaleza y las leyes*, *fatalidad*, así como distintas implicaciones del término, aunque sin referirlo directamente. Las diferentes acepciones pertenecientes al conjunto de conceptos que se derivan de la palabra *Ananké* tales como ‘Fatalidad’, ‘Necesidad’, ‘Destino’ (Grimal, 2004: 193, 373) son desarrolladas por diversas vías entre los escritores románticos y han sido estudiadas por la crítica.

Autores como Vossler (1946), Picard (1947), Torre (1951), Béguin (1996), Abrams (1971), Antal (1978), Gabaudan (1979), Rest (1979), Schenk (1983), Duque (1993), sobre los cuales volveremos, han mostrado en efecto hasta qué punto estos términos aledaños a la noción de *Ananké*, sirvieron a los escritores románticos para construir sus obras y traducir un sentir en el que el ser humano busca asumir, confrontar y responder a un dictado que lo contiene, lo supera y por momentos lo desborda.

Por caso, escritos tan considerables y representativos de la época romántica de la Francia del siglo XIX como *Stello* (1832) de Alfred de Vigny, *La confession d'un enfant du siècle* (1836) de Alfred de Musset y *Souvenirs de la Révolution et de l'Empire* (1840), de Charles Nodier, por mencionar unos pocos, manifiestan en sus personajes y en la voz narradora o poética, una clara conciencia de la confrontación con fuerzas de causación externas que chocan y, en ocasiones, escapan a su voluntad. Sin embargo, estos autores ni definen la noción de *Ananké*, ni utilizan dicho concepto como piedra angular de una arquitectura narrativa propia.

Ahora bien, a diferencia de estos románticos, en el caso específico de Victor Hugo sí existe una apropiación explícita de la noción de *Ananké* como trama para la construcción de un proyecto literario. Dicha apropiación, que implica la híbrida mezcla de la *Ananké* con lo grotesco, se pone en marcha muy tempranamente, aunque no de inmediato con la palabra griega. En efecto, la sensación, la intuición, de una fuerza que rebasa la razón humana y

que cohabita con los hombres, demandándolos, es ya un tema relevante para el joven Hugo, perfecto modelo de romántico.

Puntualmente, es en *Notre-Dame de París* donde el término *Ananké* aparece por primera vez en una novela; el término persistirá, a partir de ese momento, en su trabajo narrativo ulterior, hasta su culminación totalizante –en cuanto a los *romans* respecta- en la advertencia al inicio de *Les Travailleurs de la mer*.

Desde esta perspectiva queremos plantear una serie de interrogantes que hacen a la relevancia y a la originalidad de la noción, y en torno a los cuales enfocaremos nuestra búsqueda a lo largo de la tesis. Nos preguntaremos hasta qué punto esta noción, aparentemente tan precisa y cargada de tradición clásica, le sirve a Victor Hugo para releer su actuación sociopolítica y para elaborar su propia figura de autor del siglo XIX.

En efecto, una de nuestras hipótesis es que Hugo usa la noción de *Ananké* para dar coherencia a tres períodos históricos íntimamente entramados con su propia vida. Pensamos que la noción le es particularmente funcional en un momento en que el paso de una estructura social realista y burguesa (la Monarquía de Julio) a una progresista republicana (el 48) y luego, nuevamente, a un orden totalitario (el Segundo Imperio), engendra interrogantes sobre el conflicto entre naturaleza humana y los diversos sometimientos capaces tanto de reducirla como de engrandecerla.

Estos interrogantes remiten tanto al destino personal del propio Hugo, como al movimiento histórico de ese siglo que el escritor pretende resumir con su « *Livre multiple* » (Hugo, [1859]/1989: 163)<sup>3</sup>. En este sentido, veremos también cómo el autor utiliza esta noción para marcar la gran ironía de la Historia: la *Ananké*, en tanto sometimiento a la necesidad que aplasta y fuerza al hombre, con frecuencia ha sido creada por él mismo. En este orden de ideas, que desarrollaremos en los capítulos cuarto y quinto, hay que entender a nuestro entender las expresiones *Ananké des lois* y *Ananké des dogmes*.

Finalmente nos preguntaremos en el capítulo sexto hasta qué punto la lectura retrospectiva que el autor hace de sus obras en 1866 en base a la noción de *Ananké*, responde a un movimiento dispuesto desde el primero de los textos, o a un trabajo posterior

---

<sup>3</sup> « L'ensemble de mon œuvre fera un jour un tout indivisible. Je fais (comme beaucoup d'autres poètes d'ailleurs, la critique de l'avenir comprendra cela) je fais une Bible, non une Bible divine, mais une Bible humaine. Un livre multiple résumant un siècle, voilà ce que je laisserai derrière moi » ([1859]/1989: 163).

de hallazgo y construcción verbal de Victor Hugo, consciente de las implicaciones y de las proyecciones de la figura del escritor comprometido con su situación histórico-política. Esta lectura retrospectiva es altamente probable y debe ser discutida y analizada, puesto que el tema de la *Ananké* como eje estructurante y sistemático de las tres obras no ha sido estudiado, como veremos a continuación.

## **2. DIGRESIONES EXPOSITIVAS EN TORNO A UN ANDAMIAJE EDITORIAL**

La bibliografía sobre Victor Hugo es supremamente extensa; ríos de tinta han corrido sobre su figura en el romanticismo en general y el francés en particular. Una ilustración de este desborde de literatura científica sobre la obra hugoliana la vemos, por ejemplo, en los trabajos de edición de Jacques Cassier, quien ofrece, en el marco de investigación del Groupe Hugo (2008), una clasificación bibliográfica casi exhaustiva de 30.969 obras dedicadas a Victor Hugo o consagradas a él, en una sistematización selectiva bajo la forma de listas ordenadas temáticamente (biografías, semblanzas, crónicas). El catálogo de la biblioteca de Hugo en Hauteville-House, contiene a su vez multiplicidad de ensayos hechos sobre el propio autor cuando estaba en vida (Cassier, *Groupe Hugo, UNiv Paris 7*, 2008).

Ciertamente ha sido estudiado como poeta, dramaturgo y novelista, como ensayista, prologuista, escritor y hombre político. Se ha analizado su puesto en la literatura del siglo XIX, así como su relevancia para las épocas posteriores. Es, pues, preciso limitar el campo de análisis para hallar el punto focal que atañe a esta investigación.

Para nuestra sorpresa, no hemos hallado estudios temáticos ni metodológicos sobre la naturaleza y el funcionamiento del concepto particular de la *Ananké* en su obra, ni sobre la relación de esta acepción con el proyecto descrito en la advertencia a *Les Travailleurs de la mer*. Menciones indirectas al sentido dado por el autor a este término y su relevancia en los distintos personajes de sus novelas pueden encontrarse en estudios tales como los de Moore (1942), Guillemin (1951), Ara (1967), Rochester (1985), Peltzer (2002), y Leante (2002), aunque estos autores enfocan la dirección de sus objetivos hacia una perspectiva de

reconocimiento y conmemoración biográfica, más que hacia una pregunta sobre la construcción metódica a lo largo de las obras.

En efecto, estos críticos entienden el problema del destino como un entramado que contiene imprecisamente el devenir de los personajes: urdimbre caótica que nada tiene que ver con una marca ordenadora de sistematización entre las novelas. Un buen ejemplo de esto lo vemos en el estudio de René Charó (1985: 19):

Las obras nos muestran personajes de excepción, sobre o subhumanos: la catedral que vive y palpita, el monumental jorobado, los arquetipos de buen malhechor (Jean Valjean), del prelado magnánimo (Monseñor Myriel), del incorruptible e incansable policía (Javert), etc.; todos ellos cumpliendo su destino, luchando contra él o arrastrados por él en alucinante vorágine.

Vemos cómo en esta cita se bosqueja incluso la ilación entre *Notre-Dame de París* y *Les Misérables*, pero se omite la trinidad del proyecto novelístico como estructura culmen. La crítica resalta también con frecuencia el carácter bélico, de confrontación ineludible y lucha de la narrativa hugoliana, mas no como hilo-secuencia de un empalme estructural, sino como rasgo genérico de las obras y su relación con el romanticismo francés. « Ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent (Les Misérables: IV, 9)» es utilizado como impronta de un recorrido amplio: “Su romanticismo posee una intención agresiva y un timbre estridente. Ese tono, no menos que sus ideas sobre el drama, fue una incitación efectiva a la rebelión romántica en Francia” (Rochester, 1985: 43). Esta aproximación, que se centra sobre la historiografía literaria, deja vacíos críticos que nuestro proyecto aspira llenar.

Por otro lado, autores como Bellet (1990), Josephson (1951), Raymond (1953), Ortiz (1973), Mariotti (1979), Éliane Lucas (2000) y Domínguez Leiva (2002) abordan –a partir de la textualidad de Hugo– las nociones de *fatalidad*, *necesidad* y *destino* indirectamente y sobre todo a título, o bien de característica biográfica (refiriendo la vida del poeta y los sucesos de su entorno, familiares y políticos, pero con una intención documental), o bien encaminándola hacia un trascender y un *ser-para-la-muerte* de tinte heideggeriano (Domínguez Leiva, 2002). La *fatalidad* se menciona sin ser explícitamente analizada a modo de característica abierta de la narrativa del autor. También se la estudia como signo de denuncia, cuando se indica “el combate en contra de la pena de muerte” a modo de pena fatal entre los hombres (Veillot, 1886: 218).

Las tres fatalidades, leídas por el escritor como andamiaje editorial de una obra o como clave interpretativa de su propia vida, labran también una laguna, un hoyo o agujero negro ante el cual la crítica no ha revelado desear introducirse substancialmente, menos aún hasta indagar los límites de lo que Hugo llama *Ananké suprema*.

Uno de los objetivos de la presente tesis será justamente profundizar en el ser de la llamada *Anankè suprême*, que cohabita momento a momento junto a las otras, como distintas expresiones de una misma naturaleza. Buscaremos cuestionar hasta dónde esta noción “valija” es inventada por Hugo para dar cuenta retrospectivamente de su obra narrativa. El análisis de esta operación conduce, a nuestro entender, sobre dos campos teóricos de particular interés: los procesos autorales de manipulación editorial y el uso por parte del escritor moderno de nociones metafísicas para construir y homogeneizar una obra narrativa, uso que, por lo demás, es consecuencia de los fenómenos de secularización propios de la modernidad.

Hazard (1931), Brombert (1978) y Andrews (1994), abordan específicamente la noción de *Ananké* en relación exclusiva con una sola novela, *Les Travailleurs de la mer*. Esto, con diversos objetivos: o bien analizar en tal obra la condición de “exiliado del escritor romántico” (Hazard, 1931: 16, 49), mostrando a su vez las fortalezas y debilidades del libro a modo de largo sistema de versos en prosa; o bien para enseñarlo como signo del “aislamiento del autor” (Brombert, 1978: 589); o, por fin, para mostrar el personaje principal de *Les Travailleurs de la mer* como ejemplo de carácter épico en el territorio novelístico del siglo XIX (Andrews, 1994: 72). Este enfoque nos servirá, aunque sólo parcialmente, puesto que, como venimos exponiendo, consideramos que la noción de *Ananké* sólo puede entenderse desde un conjunto de novelas, y no desde una novela aislada.

Los ejemplos de estudios críticos sobre la obra de Hugo enfocados en su naturaleza romántica y sus compromisos sociales, tanto en términos literarios como en términos históricos, nos serán igualmente útiles en el momento de abordar la *Anankè des lois*. Producción teatral, poética y novelística son abordadas por la crítica como un bloque partícipe de las manifestaciones contra los regímenes de aprisionamiento tanto político como artístico: se trata de tomar una perspectiva que desdibuje la frontera excluyente entre ambas actividades. En este terreno se insertan varios proyectos: ejemplos notables son

Veillot (1886), Wellek (1962), Bénichou (1981) y Raymond (1960), cuyas tesis, veremos, facilitan herramientas útiles al presente estudio en lo que respecta a la cuestión social.

Este listado, sin querer ni poder ser exhaustivo, es una muestra elocuente de las investigaciones que tocan de alguna u otra manera – pero siempre de modo tangencial- el tema que nos interesa. Ciertamente, en ninguna de ellas figura un análisis de la noción de *Ananké* como sistema estructurante de las tres novelas. Así, pues, la indagación acerca del por qué de la necesidad de esta estructuración sistemática, y el reflejo de la ilación en el sentido dado por Victor Hugo a estas tres obras en tres etapas determinantes de su producción literaria y de su vida pública y política, se presentan como interrogantes no ahondados detalladamente y capaces de abrir un nuevo campo de exploración del sistema de pensamiento hugoliano.

Así, pues, con el triple fin de evaluar coyunturalmente la originalidad de Hugo en relación al tratamiento que hacen sus contemporáneos de las nociones cercanas a la *Ananké*); de estudiar la apropiación que el escritor realiza de este último concepto frente al modo en el que lo desarrollaron los clásicos greco-latinos, y de analizar el sistema narrativo que el poeta construye a partir de esta apropiación, indagaremos en el trabajo de tesis en los siguientes puntos:

1. Analizaremos las significaciones del término *Ananké*, tanto en el contexto de la Antigüedad clásica como el decimonónico. En este último caso, se trata de examinar una tendencia de la que también participan los escritores románticos, aunque sin mencionar explícitamente la palabra griega. Se mostrará cómo el campo conceptual de la *Ananké*, constituido en la Europa romántica por nociones aledañas pero nunca equivalentes (fatalidad, *fatum*, destino), habita y caracteriza una atmósfera compartida de la que Victor Hugo se alimenta, para progresivamente apropiarse de ese campo, *identificándolo* con la palabra *Ananké*, y dándole una originalidad y una función estructural dentro de su propia obra.
2. Nos ocuparemos de las modalidades de esta apropiación y su desarrollo narrativo dentro de un sistema que articula las tres novelas. Se trata, en definitiva, de entender

qué simboliza la *Ananké* de los dogmas, la *Ananké* de las leyes y la *Ananké* de las cosas en la obra de Hugo, sin dejar de tener en cuenta que la mirada del autor sobre las mismas es retrospectiva, con miras a una creación editorial de sí mismo que no estaba presente en la primera de las obras, *Notre-Dame de Paris*. Se buscará, pues, investigar una articulación semiótica con respecto al concepto de *Ananké*, que permite a Victor Hugo, una vez redactadas las novelas, componer un universo narrativo a modo de sistema. Se intentará analizar en qué sentido tal sistematización, por medio de la noción de *Ananké*, anuncia una nueva conciencia de la obra novelística como *conjunto* y no como serie de composiciones independientes.

3. Buscaremos ahondar en el modo en que este proyecto literario tricéfalo da cuenta de tres momentos en el desarrollo ideológico del escritor. Un primer momento bajo un interrogante dogmático en su relación con la monarquía borbónica; un segundo momento bajo una pregunta sobre las causas y consecuencias de las leyes en el testimonio de las revoluciones de 1830 y 1848 fundamentalmente; y un tercer momento bajo el signo del exilio y la resistencia simbólica a Napoleón III en Guernesey.
4. Cabe señalar que estos tres momentos aparecen entremezclados en las tres novelas: el análisis hugoliano acontece por círculos concéntricos que se comunican avanzando y retrocediendo, en movimiento espiral. Esta dinámica se refleja a su vez –como precisaremos en detalle- en el proceso editorial de las propias novelas. Así por ejemplo la historia editorial de *Les Misérables* comienza a principios de la década de 1840 y termina en 1862 con Hugo ya exiliado, es decir que en esta sola novela, compuesta morosamente, se desarrollan distintas variantes de la *Ananké*.

Para consolidar estos puntos, utilizaremos los siguientes instrumentos críticos y teóricos:

1. Los estudios propuestos por investigadores del romanticismo tales como Torre



(1951), Béguin (1996), Hauser (1969), Gabaudan (1979), Schenk (1983), que nos brindan una crítica contextual sobre los modos en que la época romántica vive y reflexiona sobre el campo conceptual de la *Ananké*, compuesto por nociones afines como fatalidad, *fatum*, destino, necesidad.

2. Los análisis realizados sobre la construcción de la figura de autor en la literatura decimonónica, tales como Raymond (1960) y Mitterand (1991) donde la composición por parte del escritor de un “retrato metafórico, simbólico de sí mismo, en sus metamorfosis” (Raymond, 1960:12) se profundiza.
3. Aprovecharemos además el concepto bajtiniano de *cronotopo* desarrollado en *Teoría y estética de la novela* (Bajtin, 1989) y en *Estética de la creación verbal* (Bajtin, 1982) para profundizar la relación entre contexto y obra. Bajtin define en efecto al cronotopo como conjunción “*tiempo-espacio*” en la que “no hay sucesos, argumentos, motivos temporales que sean indiferentes en relación con el determinado lugar espacial donde tienen lugar” (1982: 10). Dimensión en la que “no hay sucesos que podrían cumplirse en todas partes o en ninguna” (1982: 235). Dicha noción nos es particularmente práctica a la hora de señalar los lazos entre sistematización interna de las novelas y propia situación histórica del autor (o cronotopo histórico real). Asimismo, los trabajos de Lucien Goldmann tales como *Pour une sociologie du roman* (1964), en torno a una narrativa que se construye a partir de los factores sociales que la determinan y transforman, nos serán útiles para comprender la creación literaria en el convulsivo siglo XIX francés.
4. Recurriremos finalmente a autores como Abrams (1971), que nos ayudarán a develar una dinámica narrativa propia de Hugo que, a nuestro entender, avanza por espirales. Asociaremos eventualmente esta dinámica con aquella planteada por un Hegel romántico que concibe, a la manera de la *Ananké* de Hugo, un pensamiento que avanza también espiralmente, o que progresa retrocediendo (Descombes, 1982).

## CAPÍTULO I

### *ANANKÉ*, PIVOTE GRECO-LATINO

#### 1. PUESTAS EN ABISMO DE LA *ANANKÉ*

El año: 1831. Victor Hugo ha completado finalmente *Notre-Dame de Paris* tras meses de trabajo. Sólo le resta una anotación a modo de preámbulo de la obra. En ésta (2005b: 3), el autor señala que en el proceso de escritura de la novela, durante el estudio lento y detallado de la catedral, embebido entre sus arcos ojivales, sus pilastras adosadas a muros descoloridos, sus balaustres y capiteles, encontró una perturbadora inscripción. Una palabra grabada en uno de los pilares, bajo cierto rincón oscuro de una de las torres, decía: ANÁΓKH.

Tales mayúsculas griegas, profundamente marcadas en la piedra medieval, cautivaron al mismo tiempo que perturbaron al escritor -según él mismo lo afirma, en tercera persona, en el preámbulo citado-. Su sentido lúgubre llevó a Hugo a preguntarse por el origen de esas letras, pues su caligrafía, de influencia gótica, delataba una mano de la Edad Media. ¿Cuál podía haber sido la conciencia atormentada, que decidió labrar aquel estigma de cólera o de condena? La torre sombría de la catedral, con el tiempo, fue borrando la inscripción. Para no perder la fuerza, ni el impacto de su melancólica presencia, Victor Hugo se basa en tal palabra para escribir su libro, novela gótica que robustecerá su producción literaria y dará inicio a un proyecto novelístico.

El diálogo con el monumento, que Victor Hugo anecdóticamente presenta al lector, acentúa un yo-escritor que veremos resurgir bajo intereses de edición autoral retrospectiva,

cuando, en 1866, Hugo mirará hacia atrás y planteará parte de su obra como bloque sistemático en torno al concepto de *Ananké*.<sup>4</sup>

El apartado IV del libro séptimo de *Notre-Dame de Paris* se titulará ΑΝΑΓΚΗ, grafos a los que el escritor dará, en su obra, la transliteración de Fatalidad. Es necesario estudiar la escena ficcional y narrativa de aparición de la palabra, para desembocar acto seguido en el análisis semántico de la misma.

Dentro del libro, cuya trama se hila en 1482, uno de los personajes, el archidiácono de la catedral (hombre obsesionado por la medicina, la astrología, la hermética y la alquimia en particular), talla en un episodio desesperado los grafos sobre el muro. Encontrándose el diácono principal hondamente ensimismado en su celda de trabajo (mientras que compases, alambiques, probetas en las que tiemblan laminillas de oro, grimorios y matraces recreaban miles de alucinaciones), encontrándose en tal estado, fue observado por su hermano menor, Jehan Frollo du Moulin, quien inoportunamente, sin ser visto, se había colado en la celda-laboratorio. El archidiácono, llamado Claude Frollo, ni notó la presencia del curioso impertinente, demasiado embebido en sus propias meditaciones (2005b: 270).

Llevado por la desesperación, a causa de un intento más que falló en su empresa demiúrgica, escribió sobre la pared la extraña grafía. El hermano menor abandonó silenciosamente la celda sólo para volver a entrar, ahora haciéndose sentir como si recién llegara. Los hermanos discuten sobre tonterías; el mayor le reprocha su ineptitud y pereza para el estudio, su ausencia de rigor y disciplina. Jehan, que visitaba a su hermano en busca de dinero, quiso sorprenderlo haciéndole saber que él también entiende del griego y del latín, así como de los diversos contenidos que aprende como seminarista. A modo de demostración, pregunta a su hermano mayor:

- Monsieur mon frère, vous plaît-il que je vous explique en bon parler français ce mot grec qui est écrit là sur le mur?
- Quel mot ?
- ΑΝΑΓΚΗ

Un légère rougeur vint s'épanouir sur les jaunes pommettes de l'archidiacre, comme la bouffée de fumée qui annonce au dehors les secrètes commotions d'un volcan.

---

<sup>4</sup> Ver al respecto el primer apartado del capítulo V.

L'écolier le remarqua à peine.

- Eh bien, Jehan, balbutia le frère aîné avec effort, qu'est-ce que ce mot veut dire ?
- FATALITÉ.

Jehan du Moulin traducirá también la palabra como *Fatum* (2005b: 268), pero veremos que en Hugo –y en esto reside parte de nuestra hipótesis- la noción de *Ananké* se revelará como algo más que el destino contenido en la palabra latina. Hugo dará al concepto implicaciones bélicas, donde las coacciones y las emancipaciones están en pugna, en tramas que se tejen a medida que los actos se hilan. En este sentido, la *Ananké* ya no es un tema, sino un articulador narrativo. De hecho, una imagen reiterante en Hugo para aludir a esta serie de redes ineludibles, en las que cada ser produce, vive y se encuentra con aquello que profundamente merece –ya en lo alto o en lo bajo, en lo noble o en lo vil- es el baile en el que la araña acechante busca a su víctima atrapada. Araña y Mosca que entre los hilos de seda componen una poderosa escena que habla acerca del espíritu humano y sus diferentes confrontaciones.

La ilustración más clara de esta escena se da en el libro citado de *Notre-Dame de Paris*, momento en el que Claude Frollo, tras esconder en la celda a su hermano menor, recibe al Procurador Real, Maese Jacques Charmolue, para hablar, en intimidad absoluta, acerca de la alquimia que los empoderará de manera ilimitada. Frollo se pierde en disertaciones cada vez más alucinadas: un soliloquio disfrazado de diálogo, en el que Charmolue sólo se siente como una presa acechada. Frollo finalmente le pregunta inquietante por un pergamino, unas notas pertenecientes a un hechicero que estaba siendo procesado, torturado, próximamente quemado. Charmolue venía de visitar al llamado brujo, que no soltaba las claves de su magia por más que lo torturaran. El pergamino, ese sí lo había obtenido, y tras dárselo a Frollo, éste lo reconoce cifrado. Envuelto en su propio delirio, exclama:

- Pure magie, maître Jacques! *Emen-hétan!* C'est le cri des stryges quand elles arrivent au sabbat. *Per ipsum, et cum ipso, et in ipso!* C'est le commandement qui recadenasse le diable en enfer. *Hax, pax, max!* Ceci est de la médecine. Une formule contre la morsure des chiens enragés. Maître Jacques ! Vous êtes procureur du roi en cour d'église, ce parchemin est abominable (2005b: 276).

Charmolue le entrega también un crisol, igualmente extraído del prisionero. Frollo lo examina y no ve más que una vasija doméstica, no un fundidor de iniciados. Charmolue comienza una disquisición servil, en la que pide al archidiácono que lo ilustre más en los secretos de su magia, en los misterios de sus subterráneas labores. Le promete su obediencia, incluso en el crimen. Y es en este episodio, en esta escena, cuando, viéndose Frollo encomiado y fielmente obedecido, se abstrae y fija su mirada en uno de los rincones de la celda. Sobre una claraboya se observaba una poderosa tela de araña. Precisamente entonces, una mosca, en su vuelo seguro hacia el sol, cayó en la red, cuya agitación despertó a un enorme arácnido. Éste, saliendo de su centro escondido, avanzó hacia el atrapado insecto, y envolviéndolo con sus repugnantes antenas, buscaba su cabeza entre movimientos teratológicos.

El procurador empezó también a contemplar la escena, y asqueado, se compadeció de la mosca, a quien intentó rescatar. El archidiácono reaccionó con furia febril (2005b: 278):

- L'archidiacre, comme réveillé en sursaut, lui retint le bras avec une violence convulsive.
- Maître Jacques, cria-t-il, laissez faire la fatalité !
- Le procureur se retourna effaré. Il lui semblait qu'une pince de fer lui avait pris le bras. L'oeil du prêtre était fixe, hagard, flamboyant, et restait attaché au petit groupe horrible de la mouche et de l'araignée.
- Oh ! oui, continua le prêtre avec une voix qu'on eût dit venir de ses entrailles, voilà un symbole de tout. Elle vole, elle est joyeuse, elle vient de naître; elle cherche le printemps, le grand air, la liberté ; oh ! oui, mais qu'elle se heurte à la rosace fatale, l'araignée en sort, l'araignée hideuse ! Pauvre danseuse ! pauvre mouche prédestinée ! Maître Jacques, laissez faire ! c'est la fatalité ! – Hélas ! Claude, tu es l'araignée. Claude, tu es la mouche aussi ! –Tu volais à la science, à la lumière, au soleil, tu n'avais souci que d'arriver au grand air, au grand jour de la vérité éternelle ; mais, en te précipitant vers la lucarne éblouissante qui donne sur l'autre monde, sur le monde de la clarté, de l'intelligence et de la science, mouche aveugle, docteur insensé, tu n'as pas vu cette subtile toile d'araignée tendue par le destin entre la lumière et toi, t'y es jeté à corps perdu, misérable fou, et maintenant tu te débats, la tête brisée et les ailes arrachées, entre les antennes de fer de la fatalité ! –Maître Jacques ! maître Jacques ! laissez faire l'araignée !

El procurador, *atenazado* (« Il lui semblait qu'une pince de fer lui avait pris le bras ») ferozmente por el archidiácono, sólo pudo pedirle que lo soltara, jurándole no tocar a la valerosa mosca. Frollo, sordo a Charmolue, continuó con la mirada clavada en la claraboya, tratándose a sí mismo de insensato, a la ciencia de vanidosa, refiriendo las frentes destrozadas de los sabios que se encuentran con los movimientos quelíceros. A la pregunta inoportuna del procurador, acerca de cuándo aprenderá el método de la fabricación del oro,

Claude Frolo responde rápidamente para ser dejado en paz. Lo envía a leer el *Dialogus de energia et operatione daemonum*, del bizantino medieval Mikhaēl Psellos. (Hugo, 2005b: 279).

Este ejemplo textual de la tela de araña se multiplicará en la obra de Victor Hugo, particularmente en *Notre-Dame de Paris*, abandonando las meras denotaciones biológicas, para adquirir propiedades de reflejo, zona especular o puesta en abismo de los goznes más hondos de cada narración de los encierros, de cada personaje y situación ambivalente, cerrada, carcelaria, aprisionada. ¿Qué es esta fatalidad para Victor Hugo, y hasta qué punto la utiliza como sinónimo de *Ananké*? ¿Cuáles son sus fuentes, sus significados y las múltiples raíces del concepto?

## 2. MEDIACIONES DE LA ANANKÉ EN HUGO: EL FILTRO LATINO

Antes de arribar a un significado posible, baste decir que este vocablo, adoptado por el escritor del XIX con miras a sus intenciones literarias y bajo las modificaciones que un contexto histórico efectúa, mantendrá en la escritura de Hugo los sentidos principales que a esta noción ha dado la cultura helénica. ¿Pero bajo qué óptica? Sabemos, gracias a la extensa indagación que sobre Victor Hugo realizó el más notable de sus biógrafos, Jean-Marc Hovasse, que Hugo arriba a la lectura de los clásicos griegos a través del filtro latino, dado su conocimiento fluido del latín y de su relativamente parco entendimiento de la lengua homérica. (Hovasse, 2009).

La cultura latina, más que la griega, seduce la intención creadora de Victor Hugo al punto de llevarlo a valorar multiplicidad de climas historiográficos desde la lupa del latín y sus numerosos representantes en el plano de la escritura. Tal es lo que muestra claramente Romain Vignest en *La latinité dans la poésie de Victor Hugo pendant l'exil : Virgile, Horace, Lucrèce, Juvénal* (2006), al señalar la pasión latina de Hugo, sabiéndose en primera instancia lector desmesurado, posteriormente traductor y por último receptor transformativo de conceptos forjados en la antigua Roma:

Ses traductions d'auteurs latins en vers français comptent parmi les premiers poèmes de Victor Hugo. En un temps où le latin, remis à l'honneur par l'Université

napoléonienne, domine largement l'enseignement, la chose n'est certes pas très surprenante, bien qu'elle soit liée à une parfaite et intime connaissance du latin, exceptionnelle même à cette époque, et annonce déjà l'ambition hugolienne de s'appropriier et, pour ainsi dire, de s'intégrer l'héritage antique. Il est plus singulier en revanche que les derniers vers composés de sa main soient encore trois paraphrases d'une strophe d'Horace.

Entre temps, il multiplia les références, les hommages, les évocations, tissant un lien continu et ostensible entre sa propre création et l'œuvre des poètes latins. De fait, aucun autre écrivain n'a mentionné en pareille abondance les noms de ses pairs et prédécesseurs, parmi lesquels les Latins occupent une place largement prédominante, tout particulièrement dans son œuvre en vers. Si ces noms ont assurément valeur d'« emblèmes », il convient alors de n'en pas négliger l'épaisseur et de ne pas se dispenser d'étudier la présence au texte hugolien des œuvres ainsi désignées : cette présence accompagne presque toujours ces noms, qui ne font en vérité que la signaler et la revendiquer (Vignest, 2006 : 2).

La formación latina de Victor Hugo desborda la educación escolar y en parte se define contra ella. Una relación personal con el pensamiento de Virgilio, Horacio, Ovidio, conduce los ojos del lector decimonónico hacia la cultura helénica desde una rebeldía que nace de una lógica de escuela para desatarse contra ella, en función de un pensamiento no escuelero, despótico o mandatario. De ahí su futura valoración de la poesía como la libertad de la forma y del contenido, más allá de los límites de los versos y sonetos (2006: 9).

Vignest acierta al apuntar, con respecto a la germinación autoral hugoliana, que el escritor de *La Légende des siècles* (1883) confronta el latín académico cuando éste se impregna de tintes de control y poder. Critica la idea de que el progreso de una civilización no se pueda separar de su expansión mandataria: extensión geográfica con apropiación territorial que subyuga geografías enteras a intereses particulares. Se trata, en suma, de evitar de Roma imperialista todo aquello que recuerde el Imperio ansiado por Napoleón *le petit*:

L'étape romaine se caractérise par deux apports connexes, qui marquent la différence et le progrès du monde de l'*Illiade* à celui de l'*Énéide* : le peuple romain subordonne la guerre, conçue dès lors comme une nécessité regrettable, à la paix et à la justice, en même temps qu'il se veut le peuple civilisateur et unificateur du monde méditerranéen, dans lequel il diffuse la culture grecque. Mais, à rebours, l'histoire étant sinieuse, ce progrès a tragiquement échoué dans le césarisme. Cette dialectique tragique entre héroïsme et césarisme, qu'a cristallisée l'*Énéide*, a structuré le cycle suivant, celui que retrace la majeure partie de *La Légende des siècles*, d'*Au lion d'Androclès* aux poèmes de « Maintenant », jusqu'à ce que la France la résolve et ouvre à son tour une nouvelle ère, celle du verbe, pacifique et démocratique, qui est l'achèvement de la civilisation, l'universel réalisé. *La Légende des siècles* en est pour ainsi dire le porche. 2006 : 176).

Vía *La Eneída* Hugo descubre los frutos de *La Ilíada*, que preferirá como mayoritariamente democráticos y múltiples (2006). Pero el filtro lector es siempre latino. La misma dinámica se da a nuestro entender con el concepto de *Ananké*: el término eminentemente griego –como veremos–, es abordado por Hugo a partir del Dios cristiano, esto es, con la mediación de la tradición latina. Siempre con respecto al cristianismo y sus milenarios claroscuros. Esto puede verse de manera explícita en el poema « *Puissance égale bonté* », de *La Légende*, donde Hugo, que ya ha dejado en claro desde *Notre-Dame de Paris* la identificación simbólica que realiza entre la *Ananké* y la Araña<sup>5</sup>, recrea un teatro grecolatino donde se debate la santidad romana con los misterios de las deidades múltiples de los desiertos pre-Césares:

*Puissance égale bonté*

Au commencement, Dieu vit un jour dans l'espace  
Iblis venir à lui ; Dieu dit : « Veux-tu ta grâce ?  
— Non, dit le Mal. — Alors que me demandes-tu ?  
— Dieu, répondit Iblis de ténèbres vêtu,  
Joutons à qui créera la chose la plus belle. »  
L'Être dit : « J'y consens. — Voici, dit le Rebelle :  
Moi, je prendrai ton œuvre et la transformerai.  
Toi, tu féconderas ce que je t'offrirai ;

Et chacun de nous deux soufflera son génie  
Sur la chose par l'autre apportée et fournie.  
— Soit. Que te faut-il ? Prends, dit l'Être avec dédain.  
— La tête du cheval et les cornes du daim.  
— Prends. » Le monstre hésitant que la brume enveloppe  
Reprit : « J'aimerais mieux celle de l'antilope.  
— Va, prends. » Iblis entra dans son antre et forgea.  
Puis il dressa le front. « Est-ce fini déjà ?  
— Non. — Te faut-il encore quelque chose ? dit l'Être.  
— Les yeux de l'éléphant, le cou du taureau, maître.  
— Prends. — Je demande, en outre, ajouta le Rampant,  
Le ventre du cancer, les anneaux du serpent,  
Les cuisses du chameau, les pattes de l'autruche.  
— Prends. » Ainsi qu'on entend l'abeille dans la ruche,  
On entendait aller et venir dans l'enfer  
Le démon remuant des enclumes de fer.  
Nul regard ne pouvait voir à travers la nue  
Ce qu'il faisait au fond de la cave inconnue.  
Tout à coup, se tournant vers l'Être, Iblis hurla :  
« Donne-moi la couleur de l'or. » Dieu dit : « Prends-la. »  
Et, grondant et râlant comme un bœuf qu'on égorge,

---

<sup>5</sup> Relación *Ananké/Aracné* que abordaremos en el capítulo III.



Le démon se remit à battre dans sa forge ;  
Il frappait du ciseau, du pilon, du maillet,  
Et toute la caverne horrible tressaillait ;  
Les éclairs des marteaux faisaient une tempête ;  
Ses yeux ardents semblaient deux braises dans sa tête ;  
Il rugissait ; le feu lui sortait des naseaux,  
Avec un bruit pareil au bruit des grandes eaux

Dans la saison livide où la cigogne émigre.  
Dieu dit : « Que te faut-il encore ? — Le bond du tigre.  
— Prends. — C'est bien, dit Iblis debout dans son volcan.  
— Viens m'aider à souffler, » dit-il à l'ouragan.  
L'âtre flambait ; Iblis, suant à grosses gouttes,  
Se courbait, se tordait, et, sous les sombres voûtes,  
On ne distinguait rien qu'une sombre rougeur  
Empourprant le profil du monstrueux forger.  
Et l'ouragan l'aidait, étant démon lui-même.  
L'Être, parlant du haut du firmament suprême,  
Dit : « Que veux-tu de plus ? » Et le grand paria,  
Levant sa tête énorme et triste, lui cria :  
« Le poitrail du lion et les ailes de l'aigle. »  
Et Dieu jeta, du fond des éléments qu'il règle,  
À l'ouvrier d'orgueil et de rébellion  
L'aile de l'aigle avec le poitrail du lion.  
Et le démon reprit son œuvre sous les voiles.  
« Quelle hydre fait-il donc ? » demandaient les étoiles.  
Et le monde attendait, grave, inquiet, béant,  
Le colosse qu'allait enfanter ce géant ;  
Soudain, on entendit dans la nuit sépulcrale  
Comme un dernier effort jetant un dernier rôle ;  
L'Etna, fauve atelier du forgeron maudit,  
Flamboya ; le plafond de l'enfer se fendit,  
Et, dans une clarté blême et surnaturelle,  
On vit des mains d'Iblis jaillir la sauterelle.

Et l'infirmes effrayant, l'être ailé, mais boiteux,  
Vit sa création et n'en fut pas honteux,  
L'avortement étant l'habitude de l'ombre.  
Il sortit à mi-corps de l'éternel décombre,  
Et, croisant ses deux bras, arrogant, ricanant,  
Cria dans l'infini : « Maître, à toi maintenant ! »  
Et ce fourbe, qui tend à Dieu même une embûche,  
Reprit : « Tu m'as donné l'éléphant et l'autruche,  
Et l'or pour dorer tout ; et ce qu'ont de plus beau  
Le chameau, le cheval, le lion, le taureau,  
Le tigre et l'antilope, et l'aigle et la couleuvre ;  
C'est mon tour de fournir la matière à ton œuvre ;  
Voici tout ce que j'ai. Je te le donne. Prends. »  
Dieu, pour qui les méchants mêmes sont transparents,  
Tendit sa grande main de lumière baignée  
Vers l'ombre, et le démon lui donna l'araignée.

Et Dieu prit l'araignée et la mit au milieu

Du gouffre qui n'était pas encore le ciel bleu ;  
Et l'Esprit regarda la bête ; sa prunelle,  
Formidable, versait la lueur éternelle ;  
Le monstre, si petit qu'il semblait un point noir,  
Grossit alors, et fut soudain énorme à voir ;  
Et Dieu le regardait de son regard tranquille ;  
Une aube étrange erra sur cette forme vile ;  
L'affreux ventre devint un globe lumineux ;  
Et les pattes, changeant en sphères d'or leurs nœuds,

S'allongèrent dans l'ombre en grands rayons de flamme ;  
Iblis leva les yeux, et tout à coup l'infâme,  
Ébloui, se courba sous l'abîme vermeil ;

*Car Dieu, de l'araignée, avait fait le soleil.* (El énfasis es nuestro. [1883]/1950 : 26-29)

Revisemos los temas principales: Iblis condenada por Dios, la presencia del Mal como opuesta al Bien redentor, estrellas susurrantes de consejos morales, la araña convertida en Sol por un Dios único y supremo. Todos estos elementos pertenecen a la latinidad cristiana, por más que tomen préstamos de la mitología griega. Los versos: « Et Dieu prit l'araignée et la mit au milieu du gouffre qui n'était pas encore le ciel bleu » revelan la obsesión de Hugo de la araña como símbolo de algo superior – símbolo que revisaremos en profundidad en el aparte dedicado a la ya mencionada relación *Ananké/Aracné*-.

La pasión hugoliana por la latinidad lo conduce a revisar, desde Virgilio y Horacio singularmente, incontables acontecimientos históricos de su presente (véanse *Les Contemplations* -1856-, abundante en referencias a César y Nerón como símbolos de los despotismos de todas las sombras -1856/1965: 36, 108, 380- ); e incluso enseñar a Dante vestido como un cónsul de Roma (1856/1965: 141). Tal fervor, que se multiplica a lo largo de la obra hugoliana, ha sido revelado por la crítica especializada, como sintetiza Vignest:

La latinité hugolienne attira très tôt l'attention de la critique, ne fût-ce qu'en raison d'une culture latine qu'elle partageait encore largement. En 1865, Eugène Montégut estima, dans *La Revue des Deux-Monde*, que *Les Chansons des rues et des bois* étaient « l'Ode à Sestius regardée à travers un microscope », et s'efforça de faire correspondre la structure générale du livre de Hugo et celle de l'ode d'Horace. En 1868, Théophile Gautier, dans son *Rapport sur le progrès des lettres*, écrivit d'*Au lion d'Androclès* que c'était « un chapitre de Tacite versifié par Juvénal ».

La critique universitaire aborda à son tour la question au commencement du siècle suivant, autour de l'année 1910. En 1909, Albert Collignon publia, dans la *Revue d'histoire littéraire de la*

*France*, un article intitulé « Victor Hugo et Juvénal » et Amédée Guiard soutint une thèse sur « Virgile et Victor Hugo », qui suscita, l'année suivante, un commentaire de René Pichon dans la *Revue des deux-Mondes* ; cette même année, Samuel Chabert publia un relevé de « traductions, citations et réminiscences » virgiliennes dans l'œuvre d'Hugo. Toujours prise en compte dans les éditions critiques de l'entre-deux guerres, exemplairement dans celle de Paul Berret, cette dimension n'est explorée plus avant qu'en 1964, dans les deux articles consacrés par Jean Marmier à « Victor Hugo et Horace », issus d'une thèse qui traitait des « influences horatiennes sur le romantisme ».

[...] Ainsi, Énée, découvrant Troie en flammes, disait : *iam proximus ardet / Vcalegon* ; dans le discours d'Umbricius, Ilion n'est plus qu'un immeuble de rapport mal étayé et Ucalégon cherche à sauver ses bibelots menacés, *iam friuola transfert / Vcalegon*. Le démarquage est d'autant plus cruel que Rome est la nouvelle Troie ; Hugo, dans *Napoléon III*, à propos du couronnement du nouvel empereur, s'exclame tout aussi dépité :

« C'est pour toi qu'on a fait toute cette Iliade ! »

(Vignest, 2006 : 4, 203, 204. Sobre el último verso: Hugo, *Les Châtiments* 1853/1998: 234).

Revisión por parte de Victor Hugo incluso de *La Ilíada* y de Troya desde Roma, desde el filtro latino del Imperio Romano. Ahora bien, si una Grecia latinizada habita en la escritura de Hugo, aunque con profundas distorsiones relevantes a su propio espacio y temporalidad, esto se debe en parte a la conjunción de la educación clásica que recibió tempranamente, y a su propia formación autodidacta.

Como lo han señalado numerosos biógrafos (Mirecourt: 1869, Gregh: 1906, Benoit-Lévy: 1928), la educación intelectual de Victor Hugo se inserta en un contexto adecuado para acceder a la literatura clásica (latina, singularmente) desde corta edad, así como a las obras capitales de la Edad Media y renacentista, tanto como a las de sus contemporáneos. Su enseñanza, propia del siglo XIX, facilitó herramientas al joven escritor para entender y conocer la noción de *Ananké*: Hugo aprendió de Grecia y de Roma, a modo en parte institucional, en parte autónoma. Repasemos un poco su contexto de formación, para así indagar, pues, qué es exactamente lo que hace Hugo con tal noción, y cómo la convertirá en piedra angular para el principal de sus proyectos narrativos.

Instruido entre los viajes de su padre, el general Léopold Sigisbert Hugo, saqueador-libertador republicano, militante bonapartista que recorría Europa bajo las encomiendas del Emperador (Josephson, 1951: 36), el pequeño Hugo pudo conocer España a temprana edad e ingresar al Colegio Jesuítico de Nobles, en Madrid. Su madre, que acompañaba a su esposo en cada misión, provenía de la Vendée, provincia francesa de carácter más Monárquico y Realista que republicano. Cómo se enamorarán estas dos almas tan dispares,

lo conoceremos más adelante.

Por lo pronto y con miras a lo que nos incumbe -es decir, la formación intelectual de Victor Hugo-, cabe señalar que Sophie Trébuchet, madre del futuro escritor, asesoró la educación de sus hijos (Abel, Eugène y Victor), dando carta blanca a la elección de sus lecturas. En 1809 regresan a París y al año siguiente Abel, de doce años, fue enviado a un *collège*, mientras que Eugène, de diez años, y Victor, de ocho, fueron matriculados en un pequeño pensionario, como medio pupilos. Entonces aprendieron el latín y parte de griego, así como historia y gramática. Sophie rompe con su marido, y entabla una relación con el general del Imperio Victor Fanneau de la Horie, quien influye para que en 1816 Victor Hugo sea inscripto en el Liceo Louis le Grand, donde aprende retórica, matemáticas, física y filosofía (Josephson, 1951:36, 52).

Una educación humanista y clásica abre los caminos al pequeño lector para descubrir una noción que dejará fuertes rasgos en él; esto se ve por la forma en que hace uso de la palabra *Ananké* a lo largo de toda su vida. Presentamos a continuación ejemplos célebres y reincidentes en los que Hugo se apropia de la palabra griega transliterándola: vemos el término dictado por los griegos en el poema “Lueur au couchant” de *Les contemplations* (1856):

Parfois je m’asseyais un livre en main, lisant  
Virgile, Horace, Eschyle, ou bien Dante, leur frère ;  
Puis je m’interrompais, et, me laissant distraire  
Des poètes par toi, poésie, et content,  
Je savourais l’azur, le soleil éclatant,  
Paris, les seuils sacrés, et la Seine qui coule,  
Et cette auguste paix qui sortait de la foule.  
Dès lors pourtant des voix murmuraient: *Anankè* (331).

También, en *l’Art d’être grand-père* (1877), compendio de poesía lírica dedicada a los nietos del poeta, hijos de Charles Hugo, muerto de un derrame cerebral hacia el 71. Su esposa moriría poco después. Los niños de ambos, Georges y Jeanne Hugo, fueron dados en tutoría al repatriado anciano, quien en el “Poème du jardin des plantes”, apunta esta serie de encuentros entre lo vital y lo mortuorio, lo alegre y lo desolador. El impulso vital y el

desgano creciente. Los contra-sentidos de la creación, que engaña tanto como corrige, y que es temible tanto como salvadora. Un fragmento:

Selon l'Inde et les manichéens,  
Dieu doublé du démon expliquerait l'énigme :  
Le paradis ayant l'enfer pour borborygme,  
La Providence un peu servante d'Anankè,  
L'infini mal rempli par l'univers manqué,  
Le mal faisant toujours au bien quelque rature,  
Telle serait la loi de l'aveugle nature ;  
De là les contre-sens de la création. (55).

Incluso, en fin, el vocablo lo encontraremos pasajeramente en el “Livre satirique” de *Les Quatre vents de l'esprit* (1881), una de las últimas obras del escritor, que reúne disertaciones sobre la parquedad y arbitrariedad de la justicia, sobre la pena de muerte y sus sombríos artilugios (el cadalso), sobre las luces y las sombras del llamado progreso, sobre las tristes amenazas de algunas obras humanas. Compuesto por cuatro vientos: « Le livre satirique », « Le livre dramatique », « Le livre lyrique » y « Le livre épique », Victor Hugo se enfoca, secuencialmente, en cuatro fuerzas: el Siglo, la Feminidad, el Destino, la Revolución. Sátira, drama, lírica y épica trenzan sus corrientes para crear un ciclón, en la primera de cuyas *secousses* leemos (poema XXX, versión terminada [1883]/1950):

#### L'Échafaud

[...]  
Quel pas aurez-vous fait pour avoir ajouté  
A votre obscur destin, ombre et fatalité,  
Cette autre obscurité que vous nommez justice ?  
Faire de l'échafaud, menaçante bâtisse,  
Un autel à bénir le progrès nouveau-né,  
O vivants, c'est démente ; et qu'aurez-vous gagné  
Quand, d'un culte de mort lamentables ministres,  
Vous aurez mairé ces infirmes ministres,  
La justice boiteuse et l'aveugle *anankè*? (78).

Tales son, además de la advertencia al lector que citamos en la introducción y sobre la cual nos detendremos ampliamente en el posterior desarrollo, las menciones que Hugo hace del término helénico. Sin embargo el conocimiento excelso que Hugo posee del latín,

la poca práctica del griego, la presencia homogénea en su biblioteca de ediciones bilingües en latín, confirman una mediación latina en su apropiación y traducción de conceptos y escenarios helenos.

Una consulta del inventario de la Biblioteca de Hauteville-House<sup>6</sup> demuestra en efecto que Hugo poseía gran parte de los clásicos en versiones al francés, o en traducciones bilingües al latín. Por caso, sus ediciones de los textos platónicos:

Platon. - Ficin (Marsile), traduction latine, Platonis Dialogi V. Recensuit notique illustravit Nath. Forster [Cum versione latina Marsilii Ficini, Editio secunda - , Oxonii: Impensis Jacobi Fletcher e typographeo Clarendoniano, 1752, en-8 de IV- (Groupe Hugo, acceso virtual a Biblioteca en Hauteville-House, 2008),

Y también:

Platon -traduct., Œuvres. [2° série] Dialogues biographiques et moraux, précédée d'arguments et d'une esquisse de la philosophie de Platon, par M. Schwalbé -, Paris : Lefèvre, Garnier, 1843. (Bibliothèque de Victor Hugo à Hauteville-House [2° étage, C-5] - relié - Livre d'études des fils) (Groupe Hugo, acceso virtual a Biblioteca en Hauteville-House, 2008).

O sus lecturas de Esquilo, Sófocles y Eurípides:

Eschyle, Sophocle, Euripide, *La Grèce tragique, chefs-d'œuvre d'Eschyle [Prométhée enchaîné], de Sophocle [Electre] et d'Euripide, 1846. [Les Phéniciens ; Hippolyte] traduits en vers latins par Léon Halévy.* Paris : Jules Labitte, (impr. De Hennuyer), 1846, in-8° de 456 pp. NB : l'ouvrage est complété, chez Hachette, par un t. II en 1859 et un t. III en 1861. « A Monsieur VH., Pair de France, membre de l'Académie Française, hommage de sincère admiration. Léon Halévy » (Ibíd.)

Enfatizamos de esta manera la mediación latina en el vínculo con los griegos, para no extraviarnos al crear una arbitraria elipsis que transportase el concepto de *Ananké*, en Victor Hugo, de Grecia directamente a la Francia Romántica. Planteamos de manera opuesta que tal noción, en el universo narrativo hugoliano, vive *gracias a la latinidad* una inserción relacional con la Edad Media, y sólo desde tal Edad Media, mediatizada por el latín, es factible pensar el andamiaje que lleva a Hugo a insuflar, en *Notre-Dame de Paris* - novela gótica del medioevo resignificado- una *Ananké* a la vez greco-latina, cristiana y decimonónica.

---

<sup>6</sup> *Groupe Hugo, UNiv Paris 7, 2008.*

En: [http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Default\\_Bibliographies.htm](http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Default_Bibliographies.htm) [Recuperado la fecha del 06/12/2013]

Teniendo, pues, en cuenta, esta mediación latina, podemos ahora repasar, describir y analizar los sentidos de la *Ananké* desde sus fondos helénicos, para comprender el interés de Hugo a la hora de recurrir a ella y re-semantizarla. Al hacerlo, encontraremos que muchas de las imágenes sobre la *Ananké* producidas durante la época de la Hélade son utilizadas por Victor Hugo como eje vectorial.

Ahora bien, no trataremos de reducir a identificaciones excluyentes o a selecciones arbitrarias las correspondencias, ecos y resonancias que hay entre las imágenes de la *Ananké* en algunos filósofos y dramaturgos griegos, con las escenas compuestas por Hugo en *Notre-Dame de Paris* (1831), *Les Misérables* (1862) y *Les Travailleurs de la mer* (1866), tres novelas hiladas en torno al mismo concepto (Hugo, 2005a: 621). Se trata más bien de encontrar la incidencia de un campo conceptual inestable, que proviene inicialmente de la Grecia Antigua, y que circula en el siglo XIX como panorama voluptuoso de escenarios y figuras, hasta hacer eco en la original elaboración hugoliana de la noción de *Ananké*.

### 3. ESCENARIOS DE LA ANANKÉ EN LOS GRIEGOS

Bajo tal mira podemos decir que de *La República*, la trilogía novelística del escritor francés se apropiará (detallaremos inmediatamente), entre múltiples escenarios, de las imágenes correspondientes a tensiones entre ligaduras, hilos entramados, múltiples husos en arquitecturas laberínticas. Esta estructura se refleja, como analizaremos en el capítulo IV, en lo que daremos en llamar ‘la trama arácnida’ en *Notre-Dame* y *Les Misérables*. Empédocles y Heráclito, por su parte, figurarán tácitamente a través de la *Ananké* como expresión de agitación, de sacudimiento, y su compenetración con el vínculo fuerza amante — fuerza de odio. Esta dinámica reaparece en la potencia marina y en la relación con las tempestades de Guernesey en *Les Travailleurs de la mer*.

La cosmovisión de Anaximandro se hace sentir en el movimiento de destrucción y reordenamiento propios de la *Ananké* ante la pasividad de los elementos de la naturaleza. Dicho movimiento se refleja nuevamente en *Les Travailleurs*, singularmente en el largo apéndice de la obra, dedicado al archipiélago de la Mancha. De Parménides resonarán en

Hugo los conflictos entre la búsqueda de la perfección a través de límites encadenados y la ruptura de las cadenas como signo de emancipación de un pensamiento que no cesa de labrarse a sí mismo. Las ilustraciones más fuertes de esto se dan en Quasimodo, el sordo campanero, y su relación con Frollo.

Homero también habló de la *Ananké*, y su voz retumba en Hugo a través de las características apremiantes de esa fuerza, de su capacidad compulsiva, de su resolución bélica que incita a combatir la sumisión coactiva. Entendemos por ésta la sumisión que no obedece a una aceptación personal, sino a una opresión proveniente de una entidad externa. En Victor Hugo veremos ambas clases de sometimiento: uno noble, el otro vil.

Además de la compulsión, de los encadenamientos, de los hilos tejiéndose, la expresión *Ananké* igualmente implica contestación y destino, pugna y serenidad (las tribulaciones de Jean Valjean, y los lentos frutos de las adversidades). Esquilo encontró estos componentes de la *Ananké* en *Prometeo encadenado*, y como apreciaremos, Hugo los sabrá reutilizar en torno a las relaciones de sus personajes frente a los distintos modos de dominación que padecen.

Ahora bien, incluso Sófocles en el teatro y Aristóteles en la filosofía, hicieron su pronunciamiento sobre nuestro objeto de estudio, la *Ananké*, atribuyéndole características de arraigo y soledad, por un lado, y de ‘necesidad’ como violencia del espíritu, que lucha contra el movimiento adormecido de la inteligencia y de la sensibilidad, por otro. En el escritor romántico estas tendencias se repiten drásticamente - estudiaremos en detalle- en los episodios de Gillliatt, Enjolras, y la Catedral de Notre-Dame.

Estos rasgos semánticos constitutivos de la noción de *Ananké* resplandecerán, turbulenta, multiplicada y diseminadamente, en la construcción hugoliana, entre la cual nosotros marcharemos saludando sus múltiples confluencias, ecos y reverberaciones. Antes, pues, de preguntar por la noción de *Ananké* en Victor Hugo, es preciso revisar en primer lugar el significado de ese término en la tradición clásica, así como sus diversas implicaciones y los tipos de escenarios que articula. ¿Qué quiere decir propiamente?

El *Dictionnaire Grec-français* de Bailly, s. v.: *Ananké* (transliteración de Ἀνάγκη), nos da las siguientes definiciones: “I. *Necesidad* 1. Destino inevitable, 2. Necesidad física como ley de la naturaleza, 3. Necesidad lógica (de un razonamiento), 4. Necesidad como



miseria o sufrimiento”. Por otra parte, autores como Jean-Pierre Vernant (1993: 182), Conrado Eggers Lan (1997: 20,21) y Pierre Grimal (2004: 373), coinciden en que el significado de la palabra oscila siempre entre dos sentidos: la Necesidad entendida como compulsión, lucha, enfrentamiento, fatalidad creadora, y la Necesidad en términos de ligaduras, servidumbres, aceptación servil, opresión impuesta, abatimiento irreversible.

Vernant (1993) ilustra su tesis con base en Parménides y Platón, evocando del primero las referencias a la “poderosa Necesidad que lo mantiene todo fijado dentro de las ataduras de un límite” (1993: 206).<sup>7</sup> Y del segundo, cuando señala que para Platón, fiel a las enseñanzas de los relatos sagrados y a las sugerencias de la mitología antigua, la figura de Hestia, la única de todas las divinidades en permanecer inmóvil en su morada, viene a confundirse, en el mito final de *La República*, con la “gran diosa hilandera *Ananké*” (1993:182), que tiene su trono en el centro del Universo. Sobre sus rodillas, *Ananké* posee el huso cuyo movimiento da orden a las rotaciones de las esferas celestes.

Tal huso está fijado a un gran eje lumínico, en el centro del cual tiene ella su sede. Este eje se eleva recto como un mástil o una columna, extendiéndose verticalmente a través de todo el cielo y los suelos, manteniendo el cosmos ligado a la manera “de los ligámenes que, de la popa a la proa, unen las diversas partes del navío” (1993: 182). En estos ejemplos las imágenes aluden a ordenamientos repetitivos, a ataduras inexpugnables y a la sumisión del movimiento al servicio de la inmovilidad.

En la misma línea de los análisis de Vernant, Pierre Grimal (2004: 373) también alude al último libro de *La República* y se concentra en el momento en que Platón vuela a personificar la *Ananké* en términos de Necesidad. Leamos, revisando paralelamente la voz directa de Platón (*La República*, Libro X, 616c, 617b y 617c). La *Ananké* es madre de las Moiras, repartidoras de designios, que se expresan a través de un huso que dispone de los destinos humanos. Este huso gira sobre las rodillas de la madre, que está rodeada por las tres mujeres, cada una en su trono: Láquesis, cantando los sucesos pasados, Cloto los presentes y Atropo los venideros. El ámbito en el que las almas escogen sus vidas está ya determinado. Se plantea el “huso de la Necesidad” y luego la “Necesidad” como persona unidos a una simbología de la repartición del destino ineludible de cada alma humana, que

---

<sup>7</sup> Un poco más adelante revisaremos las propias palabras de Parménides al respecto.

pende del movimiento de los hilos que se devanan y sueltan.

Grimal (2004) habla de la Necesidad, personificación del compromiso absoluto de la fuerza coercitiva de los fallos del destino, como una divinidad sabia. Señala que en Grecia figura con el nombre de *Ananké* particularmente en la teogonía órfica, donde, junto con su hija Adrastea, es nodriza de Zeus niño. Es hija de Cronos. Sus hijos son Éter, Caos y Érebo (personificación de la sombra y de la oscuridad). Pero el historiador y latinista apunta también -y en este aspecto coincide con Vernant- lo siguiente:

La Necesidad interviene en las construcciones cosmogónicas y metafísicas de los filósofos. Por ejemplo, en el mito platónico de *La República*, *Ananké* es la madre de las Moiras. Poco a poco y especialmente en la mentalidad popular, *Ananké* se convierte en una divinidad de la muerte: la Necesidad de morir. Pero en los poetas, sobre todo los trágicos, sigue siendo la encarnación de la suprema fuerza, a la que incluso los dioses han de obedecer.

En Roma, *Ananké* se transformó en *Necessitas*, alegoría poética que no parece haber tenido existencia propia fuera de las alusiones puramente literarias. (Grimal, 2004: 373).

Los destinos como generaciones o reducciones temporales (trátese de una vida, de una civilización o de una geografía) compelen a destrucciones y a reconstrucciones periódicas. En este aspecto, el presocrático Anaximandro de Mileto, citado por Simplicio (*Física*. 24, 13-20. Cfr. Eggers Lan y Juliá, 1981: 129) da, a los sentidos que hemos visto de *Ananké*, una dimensión más bélica, enfatizando ya no tanto en el ordenamiento obediente sino en el cataclismo imperante. Generación y degeneración se comprometen en series de movimientos antónimos signados por la *Ananké* como Necesidad destructiva y creadora que sigue un orden no mortal:

Anaximandro... dijo que el “principio” y elemento de todas las cosas es “lo Infinito”... Ahora bien, a partir de donde hay generación para las cosas, hacia allí se produce también la destrucción, según la necesidad; en efecto, “pagan la culpa unas a otras y la reparación de la injusticia, según el ordenamiento del tiempo”.

Destrucción y reordenamiento temporal, aceptación del propio destino e hilos directrices que escapan a la finitud, a modo de círculos de eternidad a través de los cuales giran y se debaten los seres. Todas estas imágenes y acciones reaparecerán a su modo en Hugo, quien en sus poemas y novelas retomará las caras de la *Ananké* como problema de milenios. Los movimientos de la luz y de la oscuridad, de la destrucción y la composición,

mostrarán en la sintaxis del romántico los signos de otro interlocutor antiguo en lo que respecta al ser del pensamiento en torno a la voz de la *Ananké*. Parménides de Elea no fue ajeno al concepto, y en su *Poema del Ser*, nos da una sentenciosa cadena de fragmentos que lo concierne, en la que se reflejará el poeta francés del XIX.

Entre estos fragmentos se trenzan el día y la noche, el conocimiento y la ignorancia, el pensamiento y su tribulación: la homogeneidad y la indivisibilidad de un Ser inmóvil y no obstante en infinita tensión, indemne y sin embargo en cadenas. Lo retiene la Moira, pues la “poderosa Necesidad” (Fragmento 8, verso 30) manda su última condición. Veamos uno de los dos momentos específicos donde la alusión parmenídea a la *Ananké* (Ἀνάγκη) es directa.

Fragment 8

(...)

21. Ainsi, la génération et l'inconnaissable destruction sont éteintes.  
Il n'est pas divisible, car il est complètement homogène.
23. Il n'a rien en plus, ce qui exclurait sa cohésion,  
ni en moins, car il est tout plein de ce qui est;  
il est tout continu, car ce qui est touche ce qui est.
26. Immobile dans les limites de grandes chaînes,  
il est sans commencement et sans fin, puisque la génération et la destruction  
ont été écartées au loin; la vraie conviction les a repoussées.
29. Il demeure le même en lui-même et repose sur lui-même;  
ainsi, il reste indemne, car la puissante Nécessité  
le maintient dans les chaînes de la limite, qui le presse tout alentour,
32. parce qu'il n'est pas permis qu'il soit imparfait.  
En effet, il n'est pas indigent; s'il l'était, il aurait besoin de tout.
34. Penser et ce pourquoi la pensée est, sont la même chose;  
Car sans ce qui est, grâce auquel il est énoncé,  
tu ne trouveras pas le penser; car il n'y a pas, et il n'y aura pas  
autre chose que ce qui est, puisque la Moira l'a obligé  
à être total et immobile; pour cette raison ce ne seront des noms  
ce que les mortels ont établi, persuadés que c'était la vérité:
40. s'engrandir et mourir, être et non-être,  
changer de place et altérer la couleur extérieure.<sup>8</sup>

El segundo momento pertenece al fragmento 10, verso 7. El cielo encadenado es compelido a mantener los astros entre límites. La fuerza que ha constreñido a los elementos, planetas y cosmos para que *consigan ser*, persevera en una rotativa tarea. Una cosmogonía se bosqueja a través de un lenguaje de signos. Ésta derivará en los orígenes de

---

<sup>8</sup> Tomado de *Les Deux chemins de Parménide*, Nestor-Luis Cordero, 1984 : 38-39, 40-41. Al citar fragmentos de filósofos o dramaturgos helénicos, utilizaremos las ediciones bilingües (sean francesas, inglesas o españolas) que nos remitan paralelamente a la versión griega.

las constelaciones limitadas, en el comienzo etéreo de lo masculino y lo femenino, en la pregunta por la existencia del pensar, en su ardor o llama en constante peligro de extinción.

Fragment 10

1. Tu connaîtras la nature étherée de tous  
les signes qui sont dans l'éther, et les actions destructrices de la flamme  
pure du brillant soleil, et d'où tout cela provient;
4. et tu apprendras les actions de la rotation de la lune tournante,  
et sa nature; et tu connaîtras aussi le ciel englobant,  
d'où il naquit, et comment  
la Nécessité qui le conduit l'enchaîne pour maintenir les limites des astres.

*Ananké* significa, hasta este punto, constricción, opresión, designio ineludible, cadenas, mando. Pero no sólo en esta serie de caracteres reconoceremos los modos en los que Victor Hugo se apropiará de la *Ananké* a través de los antiguos. Hay también un polo bélico, dimensión no sumisa que encontrará en Empédocles, Esquilo y Homero sus más hondos exponentes. Como Empédocles, Hugo signará la noción de *Ananké* a través de imágenes febriles, donde la convulsión de lo existente es la que la mantiene en creciente actividad.

Empédocles, en una línea próxima al pensamiento parmenídeo, llega al estudio de la *Ananké* por caminos en los que la imagen del temblor de una esfera se insinúa repetidamente (tal es el título de la selección que anuncia en su obra dispersa la serie de fragmentos que lo encaminan a nuestro problema. *L'ébranlement de la sphère*: la agitación, el temblor de la esfera - Bollack, 1992: 48). Esa forma geométrica, que para Parménides es una figura homogénea constitutiva del Ser, renuente al cambio, para Empédocles lo es mezclada: se trata también de una presentación esferoide la que da cuenta de lo que es -los cuerpos y las sustancias-, pero la base de su composición es la agregación entre sí (Marías, 1964: 29).

El modo en el que Empédocles articula el ser inmóvil con la cambiante multiplicidad de las cosas se resuelve (y seremos lacónicos en este punto para no desviarnos de nuestro objetivo de investigación) mediante los cuatro elementos fundamentales. Agua, Fuego, Aire, Tierra, se plantean como las raíces eternas de cada cosa. Su carácter es opuesto: lo caliente encara lo frío, lo húmedo encara lo seco. Empédocles,

para dar cuenta del movimiento (es decir, que partiendo de las *cuatro raíces*, nazcan y desfallezcan todas las cosas) introduce en las series de confrontaciones dos principios más: el Odio y el Amor. El Odio es fuerza separatista, el Amor violencia de conjunción. Numerosos ciclos empiezan en los que los sucesos cambian, se descomponen y reanudan diversos tipos de composición. Los efectos de los dos nuevos principios antagónicos y sin embargo mezclados producen estas variaciones, mientras que las cuatro raíces permanecen inmutables y eternas (Marías, 1964: 30).

Ahora bien, para Empédocles, hay una fuerza más honda, capaz de *pluralizar* tanto al Odio como al Amor. Un tercer principio, una tercera causa, eficiente y final, que llamó *Ananké*. En este punto recurrimos a la ayuda de Jean Bollack (1992:48), quien, encontrando y mostrando al lector fragmentos y anotaciones en la propia lengua del filósofo de Agrigento, logra puntualizaciones valiosas a partir de ellos. La edición bilingüe nos permite confrontar que cuando Empédocles habla de Necesidad, se trata efectivamente de *Ananké*, y no de una necesidad diferente. Ejemplo:

[...] la Haine, qui détruit sans cesse le travail de l'Amour et qui disjoint. C'est là, pour Empédocle, la loi la plus fondamentale de la structure du tout; ne dit-il pas, ce qu'il appelle Nécessité, c'est le renversement de l'un, qui donne la pluralité sous l'empire de la Haine, et de la pluralité donnant l'un dans l'Amour.

“La estructura de todo” que habita en Empédocles, entra en consonancia de siglos con las palabras de Claude Frollo al referir, literalmente, “el símbolo de todo” en la celda (2005b: 278), apuntando ambas voces al mismo problema de la Necesidad. El carácter bélico de la *Ananké* se desvela en el siguiente pasaje, pues se alude a ella como pareja de la Guerra, principios ambos de la naturaleza en la que justicia e injusticia entran en combate por cada nacimiento de un ser humano, pues lo inmortal del Universo y lo mortal de una vida se miden tiempo a tiempo. Empédocles y Heráclito no cesan de condolerse y, simultáneamente, de agraviar a la naturaleza, pues cada vez que ésta engendra un alma, la abandona a incesante compulsión, coacción entre finitud e infinitud, de la que el espíritu sale profundamente engrandecido o gravemente minorizado. Leamos el pasaje en el que Bollack (1992: 48), refiriéndose a Empédocles y a Heráclito, anota esta severidad vital de la que un ser humano puede salir mucho más bondadoso o mucho más infame:

[...] Ils ne cessent de plaindre et d'injurier la nature, parce qu'elle est Nécessité et Guerre, qu'elle ne contient rien de simple ni de pur, et qu'elle s'accomplit à travers de nombreux et justes changements. Ils disent aussi que la naissance même tient d'une injustice: l'immortel s'unit au mortel, et ils prétendent que la nouvelle créature se réjouit contre la nature de ce que soient arrachés les membres de celui qui l'engendre.

El Amor y el Odio, al entrar en una fricción tal que su umbral distintivo tiende a perderse, comienzan a confundir sus límites, y es entonces cuando se plantea que un verdadero adversario es aquel que siente admiración, atracción e incluso amor por su rival. Los más grandes combatientes son aquellos que escogen sus adversarios porque los potencian y no porque los disminuyen. La rivalidad entonces ya no es odiosa sino creadora. Aman lo que combaten<sup>9</sup>: será el caso, veremos, de Gilliatt luchando contra el mar y las rocas Douvres, en *Les Travailleurs de la mer*, o de Éponine contra el amor de Marius hacia Cosette, en *Les Misérables*, entre muchos más ejemplos.

Jean Bollack continúa refiriéndose al modo en el que en el pensamiento de Empédocles soporta el cambio siempre y cuando se dé en función de la permanencia: odiaría la movilidad en cuanto sí, porque sí; y así, requiere mezclar pluralismos y monismos a través de un solo camino irreversible e inevitable, que a través del combate unifica las fuerzas de la diversidad, designando su sendero. A este sendero o designio resultante de la mezcla entre concesiones y refutaciones de las potencias amantes, en negociaciones con las del odio (sendero persuadible sólo a través de los mandatos subterráneamente celestes), Empédocles lo llamará *Ananké*: necesidad fatalmente compasiva: “[...] une nécessité, mêlée de persuasion, que la plupart appellent destin, Empédocle, Amour joint à Haine”. (Citado por Bollack, 1992: 50). Contemplaremos, en el capítulo IV, el despliegue de esta unión entre amor y odio como un juego mortal de seducción y repulsión en las parejas perseguidor-perseguido de Hugo: Valjean/Javert, Javert/Jean Valjean.

---

<sup>9</sup> Esta idea reaparece en la épica desafiante del siglo XX. Recordamos, entre distintos ejemplos posibles, la película de Ridley Scott, *Los duelistas* (1977), adaptación cinematográfica de la nouvelle *The duel* (1907), de Joseph Conrad. En el filme, Armand d'Hubert (interpretado por Keith Carradine), oficial de húsares para el ejército de Napoleón, comenta a uno de sus acompañantes que después de batirse a duelo cinco veces contra un hombre, a lo largo de los años, es imposible no comenzar a admirarlo un poco, a anhelarlo un poco (refiriéndose al oficial Gabriel Féraud, interpretado por Harvey Keitel).

#### 4. NUEVAS CONSIDERACIONES LEXICOGRAFICAS SOBRE LA ANANKÉ

Lo interesante que empieza a esbozarse hasta este momento, es que los dos sentidos que hemos encontrado a través de los griegos acerca del término *Ananké*, a saber, la Necesidad en términos de retención, ineludibilidad, servidumbre, y la Necesidad entendida como esfuerzo, compulsión, llamamiento, componen, en una profunda interacción, en una compleja compenetración, lo que Hugo engloba bajo su interpretación de *Ananké* como *Fatalité*. Su connotación, pues, no es peyorativa, no precisamente implica efectos de negatividad. El encuentro con la Fatalidad -como veremos en el cuarto capítulo- es también en Hugo motor de creación y fuerza vital. Se trata del llamado de la *Tarea* de cada quien a su solitario cumplimiento, aunque se invoque la soledad de un pueblo, de una colectividad o de un individuo.

Palabras y paradojas del tipo combate y aceptación, subordinación y liberación, compulsión, encadenamiento creador o pasivo, infinitos entre límites cambiantes, esferas encerradas, husos que se bifurcan, fuerzas de reunión, fuerzas separatistas, mutabilidad e inmutabilidad de los seres, elementos cognoscibles e incognoscibles, en intensidad alternante, reinciden en torno del concepto de la *Ananké* sin ser propiamente su definición, pero sí dando luz a varias de sus características.

Sin embargo el motor de los atributos permanece desconocido, por más que creamos lo que quiere decir precisamente. Como con Empédocles y el origen de lo móvil, la causa de la Necesidad es siempre misteriosa. Analiza Bollack (1992: 50):

Il (Empédocle) ne dit absolument rien de ce qui peut provoquer le changement lui-même, il dit seulement qu'il en est ainsi: comme si le changement était chose nécessaire. Mais, la cause de la nécessité, il ne la montre en aucun façon. (...) Pour Empédocle, la cause à la fois efficient et finale, c'est l'Amour et la Haine, et l'Anankè.

En sus *Purificaciones*, verso 107 (1988: 235-242), Empédocles vincula la Necesidad con un decreto antiguo refrenado por los dioses, eterno, sellado por numerosos juramentos. Aquél que rompa o confronte su juramento, caerá en pena de destierro, siendo aborrecido, expatriado, empujado a la condición de errante como consecuencia de su

confrontación. La *Ananké* dictamina pero también convoca a contestar, manda tanto como confronta, hace obedecer tanto como despierta a la desobediencia.

Pero es en Homero y Esquilo donde el rostro de la *Ananké* se revela con mayor claridad como contestación, confrontación, convulsión.<sup>10</sup> Efectivamente, leemos en *La Ilíada*, en el Canto VI, verso 458 (2006: 125) lo siguiente: Andrómaca pide a Héctor no asistir a la lucha contra los aqueos; el héroe troyano le responde que no quiere ver a su pueblo subyugado bajo las desgracias de la esclavitud, y menos aún, verla a ella asistiendo las demandas de amos griegos, bajo el peso de la “feroz necesidad” (*ἀναγκαιῶν*: señalemos que la distinta declinación implica un sustantivo en forma jónica). *Ananké* en este contexto se plantea, veremos, a modo de compulsión y fatalidad. El canto XVI, verso 836 (2006: 338), retoma la noción, afirmándola en términos de “día fatal” (*ἀναγκαιῶν*) ocasionado ante la sumisión troyana: Héctor frente a Patroclo derrotado, le grita que ha apartado de los suyos la hora de la condena, de la esclavitud. Si retomamos expositivamente la edición crítica inglesa de *La Ilíada*, traducida por A. T. Murray (1942), ésta nos muestra la palabra griega *Ἀνάγκη* transliterada de manera análoga.

Ahora bien, hemos visto que Victor Hugo refiere la *Ananké* fundamentalmente en términos de fatalidad. Pero se trata de una fatalidad que no excluye las demandas de una Necesidad, de un Destino y de un *llamado* para cada ser humano, época o civilización. Es preciso aclarar aquí que la lectura hugoliana de Homero está mediada por las traducciones latinas y francesas, y esto incide considerablemente en la revaloración del sentido que a los *ethos* de los personajes Hugo va a dar: Gilliatt no es un Aquiles ateo y sin pudores, sino un luchador igualmente invencible, pero de carácter creyente y magnánimamente sumiso. Una clara muestra del filtro franco-latino en torno a, esta vez, Homero, nos la permite el acceso a los libros que sobre el antiguo aedo poseía Hugo en Hauteville-House, todos traducidos al francés o al latín. Jamás una lectura directa.

Para los estudios griegos que se enfocan en el oscuro autor de *La Odisea*, Victor

---

<sup>10</sup> Ciertamente no se trata de reparticiones en cantidades distribuibles, pues, como se ha visto, la amalgama de sentidos recorre cada pronunciación de *la Ananké*; es sólo que, a manera expositiva, podemos delinear los rasgos en los que el término esclarece dos intensidades disímiles y sin embargo involucradas, y entre ellas, distintos autores que nos ayudan a aproximarnos a esas caras múltiples.



Hugo revisaba la edición de Théodore de Banville (1869), *Etudes grecques*. « Nouvelles odes funambulesques » -, Paris, A. Lemerre. Sobre los personajes épicos de interés suprahumano, los análisis de Emmanuel Des Essarts (1871), *Du type d'Hercule dans la littérature grecque, depuis les origines jusqu'au siècle des Antonin*. [Tesis] -, Paris: E. Thorin. Con respecto a las prácticas y las costumbres bucólicas, consultaba a Emile Deschanel (1855), *Les Courtisanes grecques*, Paris: Michel Lévy frères. Su aproximación a Diógenes Laercio se concretó a través de las traducciones de Jacques Georges Chauffepié (1840), en su *Diogène Laërce, Les Vies des plus illustres philosophes de l'antiquité*, Paris: Lefèvre. (Cfr. Groupe Hugo, acceso virtual a Biblioteca en Hauteville-House, 2008)

Al considerar los temas respectivos a la comedia y a la sociedad griega, Hugo revisaba fundamentalmente a Guillaume Guizot (1855): *Étude historique et littéraire*. « La Comédie et la société grecque », Paris: Didier. El diccionario que le permitía un acceso ilustrativo a la terminología aquea, era francés: J. Patrier, *Dictionnaire grec*, -edición perdida-. La aproximación a las biografías notables de Grecia y de Roma, le llegaba por vía de una reliquia: Jacques Amyot (1574), *Plutarque, Les Vies des hommes illustres Grecs et Romains* -, Lausanne. Con respecto a Homero en singular, su biblioteca presenta las siguientes ediciones, todas traducidas.

1. Homère - Bitaubé, traducteur, Œuvres -, Paris: E.-A. Lequien, 1819, 4 vol. [Bibliothèque de Victor Hugo à Hauteville-House - seulement les t. I et II (336 et 354 pp.: « Illiade ») et IV, brochés, très usés]
2. Homère - Dacier (Anne), traduct., L'Illiade, traduite en françois, avec des remarques, par Mme Dacier... -, Amsterdam : aux dépens de la Compagnie, 1712, 3 vol. [Bibliothèque de Victor Hugo à Hauteville-House - seulement les t. I, III, reliés – « A François-Victor Hugo »]
3. Homère - Giguet (Pierre), traduct., L'Illiade, traduction nouvelle de P. Giguet. L'Odyssée, traduction nouvelle par P. Giguet, suivie de l'Encyclopédie homérique -, Paris: Paulin, 1844, 2 vol. [Bibliothèque de Victor Hugo à Hauteville-House, 2<sup>o</sup> étage] - les deux ouvrages sont reliés en un seul volume]
4. Homère - Leconte de Lisle (Charles-Marie), traduct., Odyssée, Hymnes, Epigrammes, traduction nouvelle -, Paris: A. Lemerre, 1868, [Bibliothèque de Victor Hugo à Hauteville-House. Disparu : Inventaires M et L de J. Chenay] (Cfr. Groupe Hugo, acceso virtual a Biblioteca en Hauteville-House, 2008)

Vemos así que la bibliografía hugoliana de aproximación a la mitología griega y a los cantos homéricos es siempre traducida, lo que influye en la apropiación que el escritor

romántico realiza sobre las imágenes helénicas que recobra transformadas. Ahora bien, en los estudios sobre *La Ilíada*, en efecto, Hugo encontrará unas de las más penetrantes escenas de aparición de la *Ananké*, que le servirán oportunamente para robustecer sus propias páginas.

Revisemos en primer lugar (ahora en nuestras ediciones), el Canto VI, verso 85. Héleno, el más óptimo augur de las tropas troyanas, hijo de Príamo y Hécuba, grita a Héctor y a Eneas que retengan a sus soldados, para que Héctor abandone temporalmente la batalla e interpele a su madre a visitar el templo de Atenas. Esto con el fin de ofrecerle sacrificios tales que la diosa les ayude contra el peso que están padeciendo en combate: “But when ye have aroused all our battalions, we verily will abide here and fight against the Danaas, sore wearied though we be, for necessity (*ἀναγκαίη*) weighs hard upon us [...]” (1942: 269). El Canto XVI, en el verso 836, presenta una distinta grafía, que implica el uso del término a modo de adjetivo: (225-227):

Pactroclus, thou thoughtest, I ween, that thou wouldest sack our city, and from the women of Troy wouldest take the day of freedom, and bear them in thy ships to thy dear native land, thou fool! Nay, in front of them the swift horses of Hector stride forth to the fight, and with the spear I myself am pre-eminent among the war-loving Trojans, even I that ward from them the day of doom (*ἀναγκαίον*).

Aquí se utiliza el término *ἀναγκαίον*, que de acuerdo con Eggers Lan (1997: 20-21), es adecuado transcribirlo no sólo como “Necesidad”, sino como “compulsión”, y esto también para el pasaje citado en el que Héctor responde a Andrómaca (Canto VI verso 458). Eggers Lan asevera:

En los dos casos, es el troyano Héctor quien habla; en un caso, le está hablando a su mujer, Andrómaca, y le dice “Cuando algún Aqueo te lleve, alguna *ananké*...” Es una palabra muy usual, *ananké* en la literatura griega, significa “Necesidad”; en este caso, si uno traduce por “necesidad” no va, acá la palabra no es “necesidad” sino “compulsión”, para hacerla esclava, es decir: “cuando algún aqueo te lleve, perderás tus días libres, alguna compulsión se abatirá sobre ti”. (1997: 20).

Compulsión, Fatalidad, Necesidad, Destino, compartiendo la misma génesis griega, tratan, pues, efectos de sentido que hallaremos no solamente en Homero y Platón dentro de la tradición helénica, sino también en Anaximandro, Parménides, Empédocles, Esquilo, Sófocles, y Aristóteles, por presentar una gama concreta de filósofos y dramaturgos cuyas

imágenes resuenan poderosamente en Hugo, preocupados por esta noción: *Ananké*. Las disertaciones de los griegos sobre tal palabra oscura no dejan de pendular entre las dos dimensiones que hemos advertido, sumisión y ordenamiento, por un lado, confrontación y lucha, por el otro.

Ambos polos caminan inevitablemente trenzados, apareciendo el uno en el otro y viceversa. Es el caso de la tragedia *Prometeo encadenado*, por ejemplo, donde Esquilo aborda nuestro problema, y crea igualmente un panorama que reconocemos. Las cadenas, la adversidad, la coacción como motor de la templanza, de un sentido vital en constante construcción, circundan a la Necesidad. La madre de las Moiras se presenta en torno a un misterio correspondiente al porvenir de Zeus. *Ananké* aquí se liga igualmente con destino.

Océano dialoga con Prometeo (*Prometeo encadenado*, 1984: 179, v. 514-516), y le dice que buscará al padre de los dioses para apelar por su liberación. El titán en cadenas le impide ir, por temor a que sea castigado. Le recuerda la suerte de Tifón, divinidad vinculada a los huracanes y ciclones, confinado en el monte Etna por cuestionar y combatir a Zeus. Prometeo compele a Océano para que cambie de rumbo y lo deje sólo, y así soportar el destino que le ha sido dado, confrontándolo hasta cuando el propio Zeus cambie de parecer.

Surge el coro de las oceánides, una vez ido su padre, y ante ellas Prometeo se desahoga un poco. Se pregunta cómo puede ser que él, que mostró a los hombres la manera de distinguir y reconocer las salientes y las ponientes astrales, la ciencia de los números, la composición de las letras, él, que les dio arneses para controlar los animales de carga y lograr así depurar las artes de la labranza y el arado, no sabe cómo escaparse de su condición actual. Se ufana de haber dado a los seres humanos básicamente todo: instruirlos en las ciencias medicinales, dotarlos del fuego, y aún así no tener la capacidad de darse su propia liberación.

El corifeo intenta alentarlo y le dice que guarda la esperanza de que en algún momento, ya sin cadenas, podrá hablar con Zeus en condiciones de igualdad. Entonces el titán responde negativamente, y dice que para eso faltarán incontables penas:

- Prométhée:

Non, pour cela, l'heure fixée par la Parque qui tout achève n'est pas encore arrivée: ce n'est qu'après avoir ployé sous mille douleurs, sous mille calamités, que je m'évaderai de mes liens. L'adresse est de beaucoup la plus faible en face de la Nécessité.

- Le Coryphée :

Et qui donc gouverne la Nécessité ?

- Prométhée:

Les trois Parques et les Érinyes à l'implacable mémoire.

- Le Coryphée:

Leur pouvoir dépasse donc celui de Zeus ?

- Prométhée:

Il ne saurait échapper à son destin.<sup>11</sup>

Los versos 514 y 516 de la tragedia nos muestran, pues, a la Necesidad como destino inevitable, ante lo cual, pregunta el corifeo a Prometeo por aquello inevitable y forzoso que advendrá a Zeus. El encadenado se niega a responder, mencionándolo como el más oscuro de los secretos. Para lo que nos enfocamos en este momento, vale resaltar que el final de la tragedia presenta nuevamente la palabra Necesidad, esta vez entendida a la manera de pugna. (La traducción greco-francesa de la edición estudiada habla en este punto de *contrainte* -limitación, pero está traduciendo el mismo vocablo *ἀνάγκη*, y se corresponde para el mismo verso citado en ambas lenguas, a saber, el 1052).

Hermes aterriza donde se encuentra Prometeo y le pregunta de manera imperativa acerca de la naturaleza de la futura derrota de Zeus, que el titán ha augurado. En un acto que podemos llamar propiamente titánico, Prometeo confronta a Hermes (a Zeus a través de Hermes) indicándole que no dirá nada; que a la soberbia responderá igual, *en acto de contestación y de lucha*. Encara la adversidad valientemente, como un personaje de *La Ilíada* injuriando a los dioses, a sus injusticias o arbitrariedades, que ya no teme. El aferrarse a la vida se encarna al modo del más febril de los guerreros. Hermes desiste de sus intentos de persuasión para convencer al valeroso amigo de los mortales, y pide al coro de las oceánides que se retiren de la escena, pues pronto caerán truenos.

---

<sup>11</sup> Eschyle, *Prométhée enchaîné*, 1984: 179. La edición greco-francesa habla de "Las Parcas", cuando en realidad el sustantivo griego es "Moira", dado que Parca es su correlato en latín, perteneciente a la mitología romana.

Prométhée:

- Je connaissais le message dont il me vient harceler. Mais être traité en ennemi par des ennemis n'a rien d'infamant. Allons! Que la tresse de feu à double pointe soit donc lâchée sur moi, l'éther ébranlé par la foudre et la fureur convulsive des vents sauvages; que leur souffle, secouant la terre, l'arrache avec ses racines à ses fondements ; que la houle des mers, d'un flux hurlant et rude, aille effacer au firmament les routes où croisent les astres ; puis que, pour en finir, il me jette donc au ténébreux Tartare, dans les tourbillons d'une impitoyable contrainte! Une chose est sûre: il ne peut, à moi, m'infliger la mort (197-198).

Prometeo asume su destino profiriendo palabras y liberándose del yugo de Zeus al decir « Une chose est sûre: il ne peut, à moi, m'infliger la mort ». La enunciación de la resistencia vale como acto simbólico y como triunfo sobre la muerte. La misma imagen de contestación ante el trueno que acecha reencarna en Cambronne, oficial del último cuadro de resistencia de los derrotados franceses contra Inglaterra y Prusia, en Waterloo. La segunda parte del libro primero de *Les Misérables* ([1862]/1998, T. I.) dedica su atención a tal batalla, a tal momento, en el que una mínima escuadra completamente empobrecida debe encarar al gigante enemigo. Ante el grito de los atacantes: « Braves français, rendez-vous ! », bajo un crepúsculo inundado de humo y del silencio estridente que sigue a las largas horas de batalla, el oficial responde con un insulto sublime antes de ser arrasado por la artillería. Y dice Hugo:

Foudroyer d'un tel mot le tonnerre qui vous tue, c'est vaincre. Faire cette réponse à la catastrophe, dire cela au destin, donner cette base au lion futur, jeter cette réplique à la pluie de la nuit, [...] c'est immense. C'est l'insulte à la foudre. Cela atteint la grandeur eschylienne. (1998, T. I: 478).

En la tragedia de Esquilo, dado que las oceánides execran la traición, se niegan a abandonar a Prometeo. El mensajero de los dioses da una imagen interesante: les dice que si no abandonan el lugar, y se ven prontamente *atrapadas en la red de su propia desdicha*, no esperen un perdón o un cambio de opinión por parte del acechante. Zeus-Araña.

Como puede verse en esta serie de imágenes, el efecto de confrontación se reviste de diversos modos, de los cuales uno de los más ilustrativos es el de ser atrapado, hilado, capturado. Esta veta va a reaparecer en Hugo. En efecto, la lucha ante la *Ananké* se mueve en el escritor a modo de una tela de araña, de un hilo que vibra en el momento en el que una vida cae en él, y que hace brotar a la fatalidad, la cual sale de su espera o de su sueño y se

dirige hacia su presa. La *Ananké* es artrópoda, con un campo de visión tan determinado que su multiplicidad sensible la adquiere mediante la sensación del movimiento que recibe de la tela. En ocasiones espera al acecho oculta entre sombras, plantas o discursos, y su advenimiento puede ser lento o sorpresivo, subterráneo o marino, material o mental. Estos hilos de seda que vinculan sin salida a cada ser humano con su propia confrontación, dan a quien acecha una sola naturaleza pero diferentes diseños de composición y efectuación, de búsqueda y encuentro. Esta naturaleza, veremos, es para Victor Hugo tricéfala (la *Ananké* de los dogmas, de las leyes, de las cosas. Cfr: Hugo, 2005a: 621).

Si, como hemos visto y desarrollaremos más lentamente en los capítulos quinto y sexto, la *Ananké* implica en Hugo un combate que oscila entre la obediencia y el desafío, en el que cada compulsión del ser crea un hilo que se independiza de él y lo empieza a llamar, a atrapar con mayor o menor intensidad, la trama que se crea desborda el tamaño del hombre. Lo implica a él con su tarea ineludible, en atracción ascendente. Sófocles ha aclarado ya esta idea, y dos de sus obras proporcionan pocos de los más esclarecedores ejemplos acerca de lo que trata la Necesidad también como ineludibilidad, pero esta vez lo ineludible es la desobediencia. En tiempos de opresiones despóticas, contestar deviene una obligación: un acto de ruptura, de transformación, de creación.

En las tragedias *Edipo en Colono* (v. 190) y *Antígona* (v. 1106), el desterrado de Tebas, junto a su hija, vive su condición de exilio. En Colono es interpelado por el Coro, que reconociendo su pasado, le pide que se marche, para evitar que su presencia acarree similares desgracias. Edipo se niega a partir, afrontando su destino, y así, dice a Antígona: “Mène-moi donc, ma fille, où je pourrai parler, entendre, sans enfreindre la piété; et ne partons pas en guerre contre la nécessité.”<sup>12</sup>

Las escenas de arraigo y desarraigo, de vagabundeo, de resignación y lucha, tanto por parte del padre aceptando su suerte, como por la de la hija intentando que Edipo no sea maltratado, consolidan series de escenas en las que la *Ananké* es referida, pues, a modo de forzoso llamamiento. El Coro dice a Edipo (v. 228-229, 232-235): « Le destin ne punit

---

<sup>12</sup> Sophocle, *Œdipe à Colone*, 1999: 85-86.

personne de punir qui l'a provoqué. (...) Lève-toi, repars, prends le large, ressors au plus tôt de ma terre. Je ne veux pas que tu attaches encore une charge à ma ville » (1999: 88). Pero Edipo no puede partir, ya ha sentido la tela de lo inevitable en la que ha caído desde hace años.

La tragedia *Antígona*, por su parte, refiere la *Ananké* (v. 1106) en contexto análogo. Tiresias reprocha a Creonte, nuevo regente de Tebas, su imprudencia y arbitrariedad por querer encerrar cruelmente a un alma en vida, y retener la santa sepultura de Polinices, hermano de Antígona. Le previene de futuros males, si no corrige sus decisiones. El Coro secunda los consejos de Tiresias, y Creonte, indeciso, manifiesta el temor ante la Necesidad adversa. Tiresias abandona la escena, y habla el Coro (Sophocle, *Antigone*, 1994: 113-114):

- Le Coryphée:

Il nous laisse en partant, roi, d'inquiétantes prophéties. Et nous le savons, nous, depuis que nos cheveux noirs se sont revêtus de gris; non! jamais encore il n'a prononcé sur la ville une parole mensongère.

- Créon:

Je le sais comme toi, et mon esprit se trouble. Céder pour moi est terrible. Mais résister, pour aller ensuite, avec ma colère, me heurter à un désastre, est terrible aussi.

- Le Coryphée:

Prudence est bien nécessaire, Créon, fils de Ménécée.

- Créon:

Que dois-je faire? Parle, j'obéirai.

- Le Coryphée:

Va, mets vite la fille hors de son cachot souterrain. Puis élève un tombeau au mort abandonné.

- Créon:

C'est bien là ton conseil? Ton avis est donc de céder ?

- Le Coryphée:

Oui, et au plus tôt. Les malheurs que les dieux déchaînent ont les pieds rapides et coupent bien souvent la route aux criminelles.

- Créon:

Hélas! Il m'en coûte, mais je renonce à ma résolution. On se bat sans espoir contre le Destin (*ἀνάγκη*).

La turbulencia del espíritu que vive el nuevo rey tebano manifiesta el carácter abiertamente violento de la *Ananké*. Pero se trata de la violencia de almas en fricción, *viviendo hondamente*, y no la de la insulsez de un alma muerta. En *Edipo en Colono* la

muerte es profundamente vivida, hondamente vital, en tanto que aceptada como llamamiento solitario, no como imposición servil (ocupación de las almas vacías, fallecidas). Hay una diferencia entre el servilismo y el servicio, si damos a la primera noción un carácter pasivo y dependiente, y a la segunda uno de labor activa de *trabajo de sí*. El servicio a la vida es una de las profundas enseñanzas helénicas. Tal será, a su vez, uno de los más considerables móviles –si no el que más- en los textos hugolianos.

La naturaleza compulsiva y vitalmente violenta de la *Ananké* es expuesta por Aristóteles con sombría claridad. Así lo leemos en su *Metafísica* (Libro V, líneas 25-34), cuando se considera lo Necesario como algo forzoso, es decir, aquello que, en contra de toda tendencia predecible y designio intencional, estorba e impide algún lugar del pensamiento y la sensibilidad, acuciándolos, molestándolos, acicateándolos. Por esta razón se trata también de algo afflictivo: “[...] ‘Pues toda acción necesaria es molesta por naturaleza’, y la violencia es cierta necesidad (como dice también Sófocles: ‘pero la violencia me pone en la necesidad de hacer estas cosas’)” (1970: 231-232). No se deja disuadir, perturba la reflexión, contradice el movimiento apaciguado de la inteligencia.

Como hemos visto, hay toda una gama de filósofos y de dramaturgos helénicos que preceden a Hugo en el uso del concepto. El escritor inflama las ideas con la artillería de la antigüedad, ya sea en el terreno de los conceptos precisos como en el de los escenarios móviles. Se trata, sin duda, de lo que Edward C. Echols (1950) llama una práctica de “préstamo clásico”. En su texto titulado “Hugo y Herodoto” (1950: 248-249), Echols nos brinda una muestra clara de nuevas influencias hugolianas con respecto a los temas más profundos tratados por la sociedad griega, dándonos un ejemplo que se inserta esta vez en el ámbito de la Historia como disciplina. Revela un “préstamo” de Victor Hugo, ilustrando la cercanía del escritor con las imágenes de la Antigüedad. Lo expondremos a modo de ejemplo, pues consideramos que el procedimiento se repite con el uso de la *Ananké*.

La aseveración con la que empieza el artículo es, con todo, polémica: “Nosotros, hombres modernos, somos para los antiguos lo que los pobres son para los ricos” (1950: 248). No pensamos, empero, que tal afirmación sea absolutamente radical (y quizás él tampoco; creemos más bien que se trata de un decir con fuertes dosis de verdad, pero que además deja un mal sabor de carácter un poco reaccionario). Lo cierto es que la época



moderna ha dado a la posteridad obras en todos los terrenos de creación tan grandes como las de cualquier otra. Esto quizás en menor medida, o tal vez menos visibles dada la proliferación, -esa sí sin precedentes- de una abundancia de ruidos inútiles, tanto en el terreno de las artes como en el de las ciencias y la filosofía.

Retomando a Hugo y su relación con Herodoto, pues, Echols señala que una nueva adición a la lista de préstamos antiguos-modernos, en la larga cuenta de escritores implicados en la tensión de ambas temporalidades, ocurre en todo Victor Hugo y en particular en la novela *Quatrevingt-treize* (1874). Echols muestra paso a paso cómo esta novela y el Libro VIII de *Los nueve libros de la Historia*, se corresponden en una nutrición furtivamente dependiente.

El artículo trae a colación una escena de *Quatrevingt-treize*, en la que la pequeña embarcación que conduce al Marqués de Lantenac, último bastión de la Monarquía desfalleciente, sufre un altercado. Uno de los cañones de metal es liberado por error del jefe de artillería, quien, al no sujetar las amarras que sostenían la potente arma, permitió que ésta se soltara tras una agitación de las olas. Su fuego se abrió enloquecido. Minutos de pánico ante el arma desbocada presenciaron como ésta casi destroza el navío, dejando, en su recorrido galopante, cinco oficiales muertos. A la tripulación, escondida y pavorosa, le era imposible detener el cañón, ya por temor, ya por debilidad. El propio Marqués (aquel cuya vida era la más importante y el centro fundamental de la embarcación), fue quien, con audacia depredadora, alcanzó el cañón por un lado, evitando las balas con astucia de militar-gacela; apagó su fuego múltiple, devolvió sus ruedas a las amarras, que restableció y fortificó. Tras minutos de silencio, la tripulación salió de sus escondites y aplaudió gloriosamente a su salvador, que ya antes de serlo físicamente representaba al salvador, repetimos, de la Monarquía. Para estupor de todos, la respuesta del nuevo héroe, una vez recobrado su porte y estoicismo, fue mandar fusilar al jefe de artillería cuya equivocación puso en riesgo la vida de todos. La tripulación, ante tal actitud glacial, obedeció, ahora tan atemorizada como hacía un segundo estaba felizmente extasiada.

Herodoto, en el Octavo Libro de sus *Historias*, cuenta cómo Jerjes, rey de Persia, escapando de Grecia tras la derrota en Salamina, condujo su armada rumbo Asia a través de las aguas. Los fuertes vientos llamados Strimonias atacaron terriblemente al barco, que

entonces fue también asaltado por las olas, introduciéndose en una tormenta de ímpetu creciente. Con el transcurrir y aumento de la tempestad, le era cada vez más difícil a la nave maniobrar, esto por el número de persas a bordo. Jerjes con pánico, preguntó al piloto qué hacer para que él pudiera escapar del peligro. La respuesta fue tan simple como imposible: librarse de todos los marineros.

Entonces Jerjes se dirigió a su tripulación, y les dijo que ahora era cuando debían demostrar lo que amaban y seguían a su Rey. “Mi salvación”, les dijo, “depende de ustedes”. Cada uno fue abalanzándose al mar. Una vez aligerado el barco, Jerjes pudo arribar a Asia. Al alcanzar la orilla, otorgó una corona de oro al piloto por haber salvado la vida del rey, y acto seguido ordenó su muerte, por haber producido la defunción de un número considerable de persas.

Echols concluye esta relación planteando una disertación sobre el coraje y la traición, sobre la valentía y la cobardía, sobre la confrontación o la renuncia. Plantea que para Hugo, tanto como para Herodoto, el esfuerzo y la negligencia encuentran su justa, propia y segura recompensa, aún cuando se trate del mismo hombre. (Echols, 1950: 248-249).

El mismo esquema de préstamo clásico se repite con la *Ananké*, pivote temático, en el que lo grande y lo pequeño, el amor, el odio y la muerte, la atracción y la repulsión, la piedad y la tiranía, se mezclan en situaciones que van desde una batalla épica hasta la cantinela de un *gamin*, y que recorren toda su obra, tanto el aspecto poético como el teatral y el novelístico. Observaremos un resonar considerable, así como ecos de tiempo, contagios y puntos de contacto entre el sentido que da Hugo al término *Ananké*, y las implicaciones que la tradición clásica supo introducir de manera tópica en su representación.

\*

\*       \*

El contexto clásico en el que el concepto de *Ananké* ha sido abordado, lo define como ‘necesidad’, ‘destino’, ‘compulsión’ y ‘fatalidad’. Este conjunto de significados proporciona a Victor Hugo una serie de imágenes, de escenarios, de actitudes y tramas, que

guiarán su escritura con modificaciones y apropiaciones diversas. No obstante, lo esencial del concepto, tal como ha sido forjado por el pensamiento griego, filtrado por la mira latina, se mantiene en el autor romántico a través de escenas titánicas donde se reconocen las secuencias de ataduras entre fuerzas amantes y fuerzas de disolución, entre auroras y ocasos del pensamiento, entre destrucciones y creaciones de vida.

Pero la utilización de tal concepto a modo de piedra angular para una construcción novelística propia, a manera de *bloque metódico*, la encontraremos solamente en un momento de su obra en concreto. Este momento es esencial porque abarca tres de sus novelas más complejas. Éstas fueron desarrolladas a lo largo de un período considerable de tiempo, y sin embargo están hiladas por una sola preocupación. Así lo leímos, paratextualmente, en su advertencia a *Les Travailleurs de la mer* (1866), firmada en Guernesey.

Hauteville-House, residencia del escritor en la isla del canal de la Mancha durante su exilio de aproximados veinte años tras la subida al poder de Napoleón III, presenció la culminación de *Les Misérables* (1862) así como la redacción de *Les Travailleurs*. Tres luchas obsesionan a Hugo, que intentó plasmar a lo largo de tres novelas. La trinidad se complejiza, pues el corazón humano se debate y rasga entre ellas, creando una turbulencia espiritual que acecha a los personajes del gran romántico y a él mismo de manera sensible.

El vocablo *Ananké* es utilizado por él, apropiándose de las implicaciones helénicas y latinas que hemos recorrido, en las tres novelas que nos ocupan. Da al concepto la naturaleza de fuerza de gravedad concéntrica, hilandera de las mismas, como advierte en *Les Travailleurs de la mer*. Un hilo de araña que oculta la propia fatalidad hugoliana.

¿Cuál es esta fatalidad? Basta concluir este capítulo, a manera de síntesis, señalando la constante relación entre Victor Hugo y ciertas imágenes de la Antigüedad. Un caso particular es la noción de *Ananké*, que recorre su obra, y que está presente desde *Notre-Dame de Paris* (1831) hasta *Les Quatre vents de l'esprit* (1881). Un transcurso por sus textos muestra el concepto en los lugares más dispares, desde poemas hasta escritos autobiográficos en verso, didácticos como *L'art d'être grand-père* (1877).

Sin embargo, entre tal disparidad, la arquitectura que compone las tres novelas abordadas en nuestra investigación escapa a lo dispar y se concentra en un bloque concreto

y cerrado. Éste parece avanzar, en tal construcción, a modo de sistema e incluso de método. La noción de *Ananké* sirve a Hugo como pivote que lo compromete con los antiguos, de quienes obtiene conflictivas imágenes: compulsión y constricción, enfrentamiento y servicio. Hugo ha necesitado de Grecia y Roma para oxigenar su propio pensamiento, su propio estilo. Este oxígeno, por las mismas convulsiones de la creación, en las que la libertad se trenza necesariamente con la obediencia, es también, en Hugo, lucha. Combate permanente contra la asfixia social e individual que encontrará, en la noción de *Ananké*, una traducción tanto conceptual como simbólica.

## CAPÍTULO II

### EL ROMANTICISMO Y LA MULTIPLICIDAD DE UNA SEMÁNTICA FATALISTA

« ...*Tout ce qui est fixe est fatal, et ce qui est fatal est puissant* ».

Chateaubriand

#### 1. DICCIONES Y TIPOLOGÍAS DEL ROMANTICISMO

El campo conceptual que gira en torno al término de *Ananké* atraviesa la Europa panromántica de manera ubicua bajo un número concreto de calificativos. *Fatalidad*, *fatum*, *destino*, *necesidad*, son términos que resaltan, se esconden y brotan bajo diversas máscaras y connotaciones. Los autores más notables de cada geografía tales como Achim von Arnim (1781-1831), Ludwig Tieck (1773-1853) o Novalis (1772-1801) en Alemania, Wordsworth (1770-1859), Byron (1788-1824) y Coleridge (1772-1834) en Inglaterra, Leopardi (1798-1837) en Italia, Musset (1810-1857), Vigny (1797-1863), Nodier (1780-1844), el propio Hugo en Francia, incluso Espronceda (1808-1842) en España, utilizarán terminologías idénticas o semejantes, aunque nunca de manera sistemática. La *Ananké*, como piedra angular de un sistema narrativo cerrado, caracteriza la impronta personal que Victor Hugo quiso dar a su romanticismo.

Para ahondar en esta apropiación por parte del dramaturgo, poeta y novelista, es preciso recorrer ciertos momentos determinantes del período romántico y su relación con el campo conceptual de la *Ananké*; indagar su significado múltiple y sus distintas consecuencias. La extensa bibliografía crítica nos remite al despliegue que los escritores

compenetrados con la sensibilidad romántica, por distintos que sean sus enfoques, realizaron sobre conceptos que atañen directa o indirectamente a la *Ananké* siempre de manera plural y ambigua, girando en torno a sentidos encontrados, de acuerdo también a sus variadas temporalidades.

E. Valdearcos (2008) acerca al lector interesado en los contornos del romanticismo aferrándose a útiles y fuertes pilares/consignas provenientes de diversos escritores y artistas del movimiento en cuestión: “ ‘Ser Romántico es dar a lo cotidiano un sentido de elevación, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito el brillo de lo infinito’ (Novalis). ‘Yo no soy para lo finito, yo soy para lo infinito’ (Auguste Préault - 1809- 1879- ). ‘El arte nuevo debe representar la vida espiritual del hombre por medio de la naturaleza’ (Otto Runge -1777-1810- ). ‘El arte es embriaguez ordenada’ (Eugène Delacroix -1798-1863- ). ‘Avanzo por un mar que no tiene orilla ni fondo’ (Heinrich Füssli -1741-1825- )” (Cfr. 2008: 1).

Altura de las jornadas, dignidad de lo impensado e ignorado, lucidez de la infinitud, habitación en lo insondable, voluntad espiritual, orden ebrio, camino de aguas indeterminadas. Todas estas sensaciones muestran un aliento propagado que preside la creación romántica. El arte romántico se presenta como un movimiento trémulo y nervioso, vivido por una cierta voluntad de diferenciación tanto con el clasicismo como con el Rococó. En términos socio-estéticos, se trata de la aurora de un nuevo modo de ser de la existencia singular brotada de las alteraciones políticas y de las violentas corrientes de ideas y preceptos que signaron el final del siglo XVIII. Una nueva aspiración nace, y es la de lograr que las formas plásticas desborden las formas antiguas tanto como las estructuras sociales lo habían hecho con respecto a los andamiajes institucionales pretéritos.

No obstante el espíritu romántico busca un pasado: instaurar una nueva Edad Media, despertar sensaciones *de antes de los hombres*, fortalecer la mentalidad del cristianismo que parte en dos la Historia occidental, rescatar incontables arabescos movedizos de Oriente. Mitología griega e incluso nórdica trenzadas con una religiosidad latina silenciosa y románica. La arquitectura mental saluda nuevamente al Gótico y aspectos de un barroco

claroscuro, planteándose como un subjetivismo íntimo que renuncia en principio a las cosas cognoscibles y se ocupa por una inmaterialidad palpable.

Fantasías y conjeturas cromáticas coexisten con luchas y realidades inequívocas donde el pacifismo y la beligerancia se confunden. Una nueva sobreexcitación y vibratoria mirada se advierten como furor desconocido: una especie de hoguera espiritual trata de abatir y derribar mentalidades caducas (Valdearcos, 2008: 4).

En otro plano, los académicos P. Gabaudan (1979) y Florencio Hubeñak (1985) coinciden en señalar con malestar que en la vida cotidiana y aún en el ambiente universitario de nuestros días, la sola mención del término *romanticismo* suele traer a la mente, por un lado, un movimiento estrictamente afectivo y, por otra parte, una inmediata referencia a la literatura y a la música enfáticamente sentimental. De una vasta multiplicidad autoral, el sentido común (de acuerdo con los críticos en mención) conoce pocos nombres como valederos exponentes del movimiento: si se pregunta a cualquier persona medianamente instruida sobre el romanticismo, se referenciará a Goethe (1749-1832), Byron, Dickens (1812-1870), o quizás a Beethoven (1770-1827) y a Wagner (1813-1883). Si se tiene una formación algo más profunda, se mencionará a Delacroix o a Théodore Géricault:

Aún en este siglo destacados autores como Benedetto Croce no vacilaban en escribir: “políticamente no eran nada, sino simplemente enfermos de los nervios y de la imaginación... El dolor del mundo, el misterio del universo, los ímpetus hacia lo sublime del amor y del heroísmo, las declaraciones y desesperaciones por las soñadas e inalcanzables beatitudes, los paseos bajo la luna amiga, las hamletianas visitas a los comentarios, la palidez romántica, las barbas y las cabelleras románticas, el estilo romántico” (Hubeñak, 1985: 151).

Un estigma, cargado de estereotipos y clichés, parece caracterizar la divulgación del Romanticismo. De una manera similar a múltiples referencias sobre el Renacimiento, que suelen identificarse de manera veloz con copias de Miguel Ángel, Leonardo y Raphael, el Romanticismo se ha vinculado copiosamente con literatos abstraídos, con pintores ensoñados y con músicos obnubilados. Ha sido aprehendido como un acontecimiento ciego y *naïf*. Se olvida entonces la dimensión esencial del mismo. Una observación más cuidadosa de la temática *romántica* -y orientada especialmente al campo de las ideas

socio/políticas y a una óptica que intente ser más desprejuiciada de la historia- nos lleva a reconceptualizar los estereotipos, removerlos, tacharlos.

Las vagas referencias al Romanticismo suelen identificarlo con un verdadero Caos abstracto, situación que se modifica y aclara si el enmarañado tema se logra integrar y robustecer en un contexto histórico social, y deja de ser opinado como un hondo e informe borborismo idealista.

A un primer tiempo, dos vectores se esclarecen: en su aspecto político/social el movimiento romántico adoptó dos vías totalmente diferentes que intentaron crear una cosmovisión de cambio ante los pilares ateridos de la inteligencia personal: 1) el ímpetu internacionalista que brilló en Inglaterra y Francia -en cuanto a las ideas de progreso y concordia social- (Berlin, 2000), y 2) el nacionalismo que se impuso en Alemania e Italia, dando lugar a la creación de los estados nacionales, pero también abriendo el gozne hacia los partidos totalitarios del siglo XX (Arrese, 2012).

De la imagen del romántico se tienen bien presentes sus evocaciones a la melancolía, la inclinación al ensueño, la aspiración a lo utópico, el encanto por las ruinas sensibles y su crítica a una sociedad burguesa, demasiado burguesa. Tal insatisfacción se enfocó en la creación de un pasado nubloso pero con posibilidad de concretarse, de inventarse, de hacerse. Esa fue la prueba de diversos historiadores emergentes que, incluso con intención (de manera ocasional y sin embargo múltiple) falseaban un poco la Historia (Savigny -1779-1861, Theodor Mommsen -1817-1903, Augustin Thierry -1795-1856, Jules Michelet -1798-1874, François Guizot -1787-1874, entre otros). Véanse, por caso, las palabras de Taine sobre Mozart:

Est-ce qu'on peut songer ici à autre chose qu'à être heureux et amoureux ?

Mozart n'a pas songé à autre chose. Est-ce qu'un rêve doit être vraisemblable ? Est-ce que la vraie fantaisie, le sentiment pur et complet ne peut pas planer au-dessus des lois de la vie ? Moi aussi, je veux croire ces folies, un instant, si peu d'instant qu'il vous plaira ; et c'est justement pour cela que mon émotion est charmante [...] Quand Mozart est gai, il ne cesse jamais d'être noble ; ce n'est pas un bon vivant, un simple épicurien brillant ; il ne se moque point de ses sentiments ; il ne se contente point de l'allégresse vulgaire ; il y a une finesse suprême dans sa gaieté ; s'il y arrive, c'est par intervalles, parce que son âme est flexible, et que, dans un grand artiste comme dans un instrument complet, aucune corde ne manque (Taine, H, [1867]/1959 : 165, 166).



Apropiarse, por ejemplo, de Mozart para explicar las sensaciones de un ser o individuo presente que el músico ignoraba, es de cierta forma reinventarlo para intereses propios: la invención de la realidad pasada, con miras a la creación de lo real presente y futuro, condujo a su vez en el contorno individualista a la aparición del concepto de *pensador* como figura-constructor de mundo y entorno. Figura que se diferencia del convencionalismo burgués básicamente por las normas que se autoimpone:

En este aspecto resulta de interés destacar las referencias al *culto del yo* que saturan a la literatura romántica, como también el papel particular que le cabe *al poeta* -el futuro Mesías- identificado con el genio. El mismo Balzac nos clarifica estos conceptos al escribir: “hoy ocupa el poeta el lugar del sacerdote. Toma la luz del altar y la conduce al seno de los pueblos... Él consuela, condena, ruega y profetiza. Su voz no sólo resuena en la nave de la cátedra, sino que encuentra su eco de uno a otro confín de la tierra. La humanidad es su grey, escucha sus poesías y las medita. El pontífice de este terrible y mayestático poder no depende ya de los reyes ni de los poderosos, sino que ha recibido su misión de Dios” (Citado por Hubeňak, 1985: 156,157).

¿Megalomanía? Mejor *Deseo* creador que sin embargo, una vez que se recorren sus líneas de construcción, lo que se halla es más el rigor que la retórica, más el dolor que la autosuficiencia, más la autoseveridad que la demagogia en inflación y deflación pendular.

El mundo de las ideas, de una idea, devendrá tan sólo envolturas, formas necesarias, pero carentes de interés con respecto a lo que subcutáneamente las habita: bloques sensibles que abandonan sus cortezas para encarnar otras. Las ideas, las envolturas mueren; se suicidan heroica o mezquinamente. El principio de que el transitar nervioso que recorre y rebasa los límites del sujeto, del yo parlante, avanza sin cesar creando una comunicación incomunicable, una comunidad inconfesable, se acentúa en la Europa panromántica. Que la cúspide de esta extraña movilización sea o no el perfeccionamiento de una humanidad, depende de las diversas *voluntades de progreso* de las conciencias atravesadas, agrietadas (Cavell, 2002).

Fuerzas de desacoplo, de sinrazón, de discontinuidad y de pluralismo se cuelan por doquier, recorren cada segmento social, perforan cada fracción real, tambalean la estabilidad del yo para conducirlo *de manera ineludible* a promontorios desde los cuales se divisan las tinieblas. Bajo esta serie inasible de tanteos y distancias, demos inicio, pues, a la aproximación a una definición sobre la multiplicidad denominada Romanticismo.

## 2. PRINCIPIO DE DESACOPLO O DISLOCACIÓN

Podemos comenzar sobre la línea trazada por Jaime Rest (1979) y Roger Picard (1947) al presentar la constelación romántica como un desajuste ante una tradición acentuada en el siglo XVIII. Picard, al delinear un provisional encuadre temporal, útil en tanto que ayuda expositiva pero dudoso a la hora de confrontar las mareas de los años, se inclina a fijar los comienzos del período romántico entre 1815 y 1820, época en que aparecieron las primeras Odas, las obras de André Chénier (1762-1794), y las *Méditations poétiques* de Alphonse de Lamartine (1820); y a terminarlo entre 1848 y 1852, edad en que inicia la constitución de una nueva sociedad, en que se impone el realismo en la literatura, en que las indagaciones sociopolíticas tratan de ejecutarse como ciencias y en que el lirismo romántico abandona el ímpetu de su renovación, ya en los temas, ya en las expresiones (Picard, 1947: 15). No está de más revisar una historia duradera que confluirá en la efervescencia conflictiva que lleva por nombre Romanticismo y sus relaciones con el campo conceptual de la *Ananké*. Para lo anterior, debemos contrastar el movimiento que nos incumbe con uno de sus inmediatos intercesores, en contra del cual el Romanticismo se construye: el arte llamado “clásico”, con sus paradigmas, sentidos, fines y atributos.

Así, en una genealogía terminológica, encontramos que durante el siglo II de nuestra era, Aulo Gelio, autor de la miscelánea *Noctes Atticae*, acuñó el término “escritor clásico” para confrontar un tipo de escritura elevada, distinguida y de alta jerarquía, al escritor pueblerino que producía textos de carácter popular e informal. Con el paso de los años, esta valoración germinal del término clásico fue sufriendo graduales alteraciones hasta devenir adjetivo referente casi de modo exclusivo a la calidad y la durabilidad de la producción artística en sus distintas expresiones. Por fin, con el Renacimiento, pasó a designar un modo de composición literaria que debía ser considerada modelo de toda labor poética por su armonía, originalidad, y sentido humanista (Rest, 1979: 25, 26): las obras de la antigüedad griega y latina fueron erigidas en ejemplos/estatuas dignos de reproducción.

Como es sabido y consignado en cualquier manual de historiografía literaria, un elevado número de preceptistas se ocupó afanosamente durante los siglos XVI y XVII en leer con atención de anatomista las teorías poéticas de la antigüedad y en extraer pautas y clases normativas para la correcta elucubración y composición artística. Tal diligente y

detallada labor se llevó a cabo utilizando como ejes referenciales textos de singular preeminencia, como la poética de Aristóteles (s. IV a. de C.), el *Tratado sobre lo sublime*, atribuido a Longino (s. II a. de C. aprox.) y el *Ars poetica* de Horacio (s. I a. de C).

El clasicismo fue robusteciéndose entonces como un movimiento dentro del cual la preceptiva prevaleció sobre la contingente y heterogénea práctica, y en el que los principales voceros – Julio César Escalígero (1484-1558), Lodovico Castelvetro (1505-1571), y posteriormente Nicolas Boileau (1636-1711)- se hicieron grandes monumentos de lo formal en la literatura.

En efecto, a partir de 1630, comienza a instalarse con creciente solidez la idea de una necesaria simetría para el proceso estético: concepción según la cual la belleza surge de la formalidad, del equilibrio, del balance, de una voluntad de rigor puro. El establecimiento de una normatividad que dictamine los preceptos artísticos a seguir para la composición es facilitado, en Francia, por instituciones reguladoras tales como L'Académie Française, cuyo objetivo, para 1635, era el de normalizar la lengua, erigirse en tribunal último de las prácticas literarias.

El siglo entabló un diálogo directo con el texto mayor de la Antigüedad en términos de creación de parámetros compositivos: la *Poética* de Aristóteles. Se trató de re-establecer las consignas que permitiesen adaptar la tragedia antigua a la sociedad cristiana. La unidad de tiempo, de lugar, de acción, como medidas regentes. Las características de la condensación, de la elegancia, de la concisión, de la depuración espiritual, de la sintaxis que se construye bajo el estilo del decoro, buscaban la conformidad de la obra con las reglas de convivencia del mundo externo, codificado bajo las leyes del *Bon goût*.

Toda esta serie de puntualizaciones se contemplan de manera definitiva en *L'art poétique* del ya citado Nicolas Boileau: burgués y satirista que a partir de 1660 se convierte en legislador del arte clásico. Hay que anotar empero que Boileau no es en lo absoluto el re-inventor del régimen clasicista: de manera finalmente tardía, resume y condensa los fundamentos establecidos antes por otros personajes, tales como Chapelain, Scudéry, D'Aubignac, Guez de Balzac, Ménéage, Corneille.

Ahora bien, delimitando nuestras preguntas a la geografía que nos compete para esta Investigación doctoral, el apogeo clásico francés, singularmente, puede situarse durante el

reinado de Luis XIV, “*Le Roi-Soleil*” en el siglo XVII. Su mayor virtud consistió en fomentar un lenguaje gobernado por lo metódico-racional, la claridad y el orden (Rest, 1979: 27).

Corneille (1606-1684), las *Maximes* de Rochefoucauld (1613-1680), las *Fables* de Jean de La Fontaine (1621-1695), Molière (1622-1673), los *Pensées* de Blaise Pascal (1623-1662), Racine (1639-1699), se nos presentan como los exponentes más notables del clasicismo en esta literatura. Ahora bien, ante tal lucidez de la forma y del fondo clásicos, ante las series ejemplares de los ordenamientos narrativos, ante la pulcritud de la metodología -estructurada a lo largo de los pasajes de estos autores- el romanticismo será un vasto y complicado aprendizaje que deseará transfigurar su pasado, y que se producirá en las letras europeas difundándose por la América anglosajona e ibérica en el período abarcado entre fines del siglo XVIII y la primera mitad del XIX (Rest, 1979: 136).

Dado que el interés de nuestra investigación apunta a Victor Hugo, analicemos cómo empieza a darse el vocablo romántico en las letras francesas y por qué (y ante qué) funciona a modo de transfiguración, de desacople o de dislocación fatalista, voluntad y ausencia de una estructura del mundo a la que el individuo pueda ajustarse.

Según Raymond Immerwahr (1972), el término *romantique* fue introducido en Francia a mediados del siglo XVIII. El escritor que quizás contribuyó mayormente en la acentuación sobre la cercana palabra *romanesque*, más allá incluso que Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), fue Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (1697-1781). La Curne estaba particularmente interesado en el amor caballeresco medieval:

Un amour romanesque avoit toujours ses raffinemens: plus il étoit plein d'idées fantastiques, plus il étoit sujet à des caprices bizarres (...). Ces passions, souvent romanesques dans l'origine, devinrent souvent des passions réelles. (La Curne citado por Immerwahr, 1972: 84)

El término *romanesque* se extendió a pasajes, jardines y bosques a través de Claude-Henri Watelet (1718-1786), quien, en su *Essai sur les Jardins* (1774), literalmente pinta a través de la escritura. Este multifacético hombre de letras ve lo novelesco más como una apremiante fuente de alteraciones y sensaciones inesperadas, que como un modelo de fieles y firmes representaciones. Un feroz y adoquinado panorama visual, perforado por ondas sonoras que hacen ecos a través de hondonadas brumosas, se convierte en la caja de

resonancia de inesperadas fuerzas acústicas, de las que fluyen lamentaciones espirituales opacas e inusuales.

Para Immerwahr (1972) es interesante que la inquietud por el término *romantique* deriva directamente de una pregunta inglesa. Afirma que ésta se sintió en el París dieciochesco cuando una fuente proveniente de Inglaterra se retomó y despertó de una manera lúcida: Shakespeare. Dos autores impresionados por este escritor introdujeron el término *romantique* en Francia en 1776: Pierre Letourneur (1736-1788), el traductor del dramaturgo creador de *Venus and Adonis* (1592-1593), y René Louis de Girardin (1735-1808). Ambos sugerían que aquél que quisiera dejarse elevar por el genio shakesperiano, debería: « Gravir sur la cime des rochers et des montagnes; que de là il porte sa vue sur la vaste mer, et qu'il la fixe sur le paysage aérien et Romantique des nuages, alors il sentira quel fut la génie de Shakespeare » (1972 : 86).

La singularidad del sugestivo término radicará en su capacidad transformativa, de ampliación elocuente. Abandonando el área limitada que ocupa el nombre *romanesque*, se desplaza y pluraliza hacia el campo de lo *romantic* shakesperiano, que alude al paisajismo tenebroso insular que marea.

Mais si la situation pittoresque enchante les yeux, si la situation Poétique intéresse l'esprit et la mémoire, retraçant les scènes Arcadiennes en nous... il est une autre situation que la nature seule peut offrir : c'est la situation Romantique. Au milieu des plus merveilleux objets de la nature, une telle situation rassemble tous les plus beaux effets de la perspective pittoresque, et toutes les douceurs de la scène Poétique ; sans être farouche ni sauvage, la situation Romantique doit être tranquille et solitaire, afin que l'âme n'y éprouve aucune distraction, et puisse s'y livrer toute entière à la douceur d'un sentiment profond (1972 : 88).

No es coincidencia, señala Immerwahr, que el último gran alumno de Rousseau, Girardin, tomara también el término *romanesque* (antes de la definitiva transformación de éste) de su mentor, singularmente de *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778), redactados durante las jornadas del escritor en el Lac de Bienne en Suiza. En efecto, el paseante, que podemos denominar prerromántico, habla en su *Cinquième promenade* de las novelescas orillas que bordean las amplias extensiones de agua en las que la ficción y lo real se compenetran en un entorno donde la soledad y el acompañamiento se confunden. Tranquilidad y suspenso, nostalgia e ímpetu, temporalidad y espacios muertos comienzan a

enfrentarse en entretiempos que serán definitivos para comprender los rasgos propios de la naturaleza ambigua y paradójica del romanticismo y su vínculo con una sensación de destino irreversible, de fatalidad. Revisemos un leve extracto del quinto paseo de *Les Rêveries*:

En sortant d'une longue et douce rêverie, en me voyant entouré de verdure, de fleurs, d'oiseaux et faisant errer mes jeux au loin sur les romanesques rivages qui bordaient une vaste étendue d'eau claire et cristalline, j'assimilais à mes fictions tous ces aimables objets ; et me trouvant enfin ramené par degrés à moi-même et à ce qui m'entourait, je ne pouvais marquer le point de séparation des fictions aux réalités, tant tout concourait également à me rendre chère la vie recueillie et solitaire que je menais dans ce beau séjour. Que ne peut-elle renaître encore ! Que ne puis-je aller finir mes jours dans cette île chérie sans en ressortir jamais, ni jamais y revoir aucun habitant du continent qui me rappelât le souvenir des calamités de toute espèce qu'ils se plaisent à rassembler sur moi depuis tant d'années ! (1964 : 55-56).

En los románticos se agudizarán y multiplicarán, con las variantes que un cambio de época implica, tales sensaciones rousseauneanas. Diremos por lo pronto que el romántico habita en los entretiempos de su sociedad y sensibilidad: entre la desesperación y la espera, exiliado, pues, de su propio tiempo, en el que no se reconoce. Un peregrino que ansía volver al hogar, sabiendo, con todo, que esa vuelta implicará disolución y conflicto. Pero subrayemos que ante la posible acusación que dicte que los poetas y pensadores románticos fueron simplemente unos nostálgicos del pasado, se responderá que tal aseveración no tiene sentido, por la razón de que el pasado que éstos buscan no existió jamás en el tiempo, ni como espacio. En todo caso, ese supuesto pasado, ese origen desplazado, existirá en algún porvenir que apenas se esboza, *ailleurs*, cuando sea ya demasiado tarde e imposible de juzgar y fijar como una etapa más en el curso de la Humanidad. El pasado originario romántico se da, nos indica con lucidez Félix Duque (1993: 43), justamente como palimpsesto, impidiendo la conformidad, la adecuación del hombre con su tiempo y con su mundo. Es el romántico quien rechaza la placidez burguesa del satisfacerse con lo que hay y con lo que se siente. En cada pequeña cosa, por insignificante que parezca, irradia el infinito del misterio, el secreto del tiempo.

Ahora bien, es preciso decir, bajo esta concatenación de ideas, que no ha existido, institucionalmente hablando, el Romanticismo entendido como establecimiento escolar pedagógico y aprehensible. Brota simultáneamente, como una alergia, en numerosas tierras.

En la piel de la Francia posrevolucionaria, soberanamente neoclásica y luego criminalmente restauradora; en la Inglaterra orgullosamente asentada en su potestad naval, que observa desde ella, desdeñosamente, a la Santa Alianza, tildándola por boca del Vizconde de Castlereagh (1769-1822) y por George Canning (1770-1827) de “*an European Areopagus*” (Duque, 1993: 43-44). Brote nervioso también de España, donde un José de Espronceda o un Ángel de Saavedra, duque de Rivas (1791-1865), siguen el camino del destierro. De Italia, con el enclaustramiento y exilio interior de Giacomo Leopardi, o exterior de Giuseppe Mazzini (1805-1872). Irritación cutánea y de profundidad en Alemania, sobre la que se extendía el manto centroeuropeo conocido como período *Biedermeier* (de estilo convencional y conservador –Schenk, 1983).

Como apremio de separación, desconfianza e intento de transfiguración ante lo que se entendía como convencionalismos artísticos, el principal desacoplo o dislocación del alma romántica atañe fundamentalmente, es sabido, al concepto de conformidad en el plano de la creación estética (Schenk, 1983). En la duración de esta alma plural, la duda, el inconformismo espiritual y la imposibilidad ante la mentalidad apaciguada, fueron manifiestos de maneras distintas y en varios terrenos. La batalla de los artistas contra el pensar acomodado (como era el caso del período *Biedermeier*, según H. G. Schenk, en su libro *El espíritu de los románticos europeos*, 1983), se entabló por toda Europa de manera gradual.

Mientras el ya citado romántico español Espronceda, en su poema *El estudiante de Salamanca* (1840), maldecía el tormento de la adusta y serena conciencia, el más excepcional romántico polaco, Adam Mickiewicz (1798-1855), declaraba que el sentir y la fe atormentada le atraían más que el ojo y el cristal de aumento del hombre creído plácidamente sabio (Schenk, 1983).

A su vez el italiano Leopardi colocaba las más altas cualidades del corazón efervescente por encima de las de la sana y mansa sensatez (Carta a De Sinner, 21 de febrero de 1832. -Colinas, 1988). En Inglaterra, Samuel Taylor Coleridge sostuvo que sólo el hombre de insondables sentimientos podría alcanzar los pensamientos insondables, más allá de los límites de cualquier concepto inteligible (Schenk, 1983). La reacción contra la racionalidad que se conforma y asienta fríamente en sus hallazgos (H. G. Schenk insiste en

este punto resonando con Immerwahr) fue anunciada ya por Jean-Jacques Rousseau: « [...] la froide raison n'a jamais rien fait d'illustre », escribió en *Julie ou la Nouvelle Heloise* (citado por el escritor alemán, 1983: 26, 27). Rousseau es uno de los principales exponentes pero también uno de los primeros y más determinantes críticos de tal frialdad razonante.

Para Shelley (1792-1822) la razón será a la invención lo que un instrumento al hacedor, lo que el cuerpo al alma, lo que la sombra a la fuerza (*A defence of poetry* -1821). El hincapié del poeta en la importancia suprema de la inventiva desaforada, fue compartido por músicos y pintores. En una efusiva entrada en su diario, exclama Franz Schubert: “¡Oh imaginación, tú joya suprema de la humanidad, tú, fuente inagotable en la que beben artistas y sabios! ¡Presérvanos de la llamada Ilustración, ese horrible esqueleto sin carne ni sangre!” (La entrada, apunta el crítico alemán, lleva la fecha de 29 de marzo de 1824. Schubert, 1954: 76, citado por H. G. Schenk, 1983: 27).

Novalis en Alemania, Charles Nodier en Francia y Thomas Carlyle (1795-1881) en Gran Bretaña situaron cada uno al *élan* como fuente de la visión interhumana, por encima de la mayestática *ratio*. El racionalismo más a menudo fue atacado por los románticos, no porque los resultados intelectuales que produjera fuesen falsos sino, *mejor aún*, porque se pensaba que eran hondamente incompletos, supremamente reducidos, o, en otras palabras, que una parte esencial de la naturaleza humana estaba siendo descuidada y omitida. Los románticos desearon manifestar tal supuesto descuido de múltiples formas, una de las cuales es ilustrada en el siguiente extracto epistolar de Coleridge:

Conozco a algunos que han sido educados racionalmente, como es la costumbre. Se caracterizaban por una minucia microscópica, pero cuando contemplaban las grandes cosas, se quedaban en blanco y no veían nada, y negaban (muy lógicamente) que pudiera verse nada... llamaban juicio a la falta de imaginación, y filosofía al nunca poder extasiarse (A Thomas Poole, 16 de octubre de 1797, -1983: 27, 28, 30).

Por último, vemos como signo de dislocación que los románticos abrieron grietas en la vigila del pensamiento, a través de las cuales fueron liberadas imágenes que gemían desde sus intersticios, sus opacidades, sus sueños. De manera significativa, los racionalistas del siglo XVIII no habían querido mostrar gran interés en este aspecto turbio y desconcertante de la psicología humana. Por ello, tanto más subrayaron su importancia



pensadores prerrománticos como Hamann y Herder. Para el primero, el sueño significaba “Eine Höllenfahrt der Selbsterkenntnis” (Un viaje al Infierno del autoconocimiento, 1983: 31). En el auge del instante romántico, Gotthilf Heinrich Schubert (1780-1860), médico y expositor de la *Naturphilosophie*, de Schelling, publicó su *Symbolik des Traumes* (1814), que hasta cierto grado se anticipa a la interpretación de los sueños que conceptualizará, años después, Sigmund Freud.

Entre los escritores de cuentos y poemas en prosa románticos, E. T. A Hoffmann (1776-1822) en Alemania y Gérard de Nerval (1808-1855) en Francia, fueron los que más hondamente excavaron a lo largo de la nocturna pero erotizante región de los sueños. Este erotismo hacia tal profundización fue bien descrita, a su vez, por Nodier: « Les rêves sont ce qu'il y a de plus doux et peut-être de plus vrai dans la vie » (1983: 31). Tal enunciado condensa el poderoso irracionalismo onírico de los románticos.

La fuerza de lo irracional busca encarar también la potencia cruel –para el hombre– y desbordada de la Naturaleza. Cuando se creía que, como la lógica, los elementos naturales avanzaban bondadosa y apaciguadamente hacia un fin cada vez más estable, cataclismos como el terremoto de Lisboa (1755) y el derramamiento de sangre de la Guerra de los Siete Años (Austria, Francia, España, contra Prusia, Gran Bretaña, Portugal y sus colonias americanas, combatiendo por territorios fronterizos y la supremacía colonial en América del Norte, durante los años 1756-1763) se erigieron como precedentes inmediatos que ayudaron a los románticos a descreer en un progreso feliz, ya fuera natural, legislativo o espiritual.

Johann Gottfried Herder formuló en 1774 el rechazo a la ingenua creencia de que su época constituía el auge de la cultura humana, actitud también expresada, casi simultáneamente, en las *Philosophische Mutmassungen über die Geschichte der Menschheit* (1764) de Isaak Iselin (referido por Schenk, 1983: 32, 33). Herder negó radicalmente que se pudiese encontrar un buen cartabón absoluto para medir la felicidad humana, la cual estaba destinada singularmente hacia fines usualmente devastadores (empezando por el devastamiento progresivo del cuerpo). Esta idea de oscilar entre una ausencia de escuadra o marco auto-regulador se transmitirá vía Herder a pensadores posteriores. La historia le había enseñado al filósofo alemán que cada período, cada nación

y cada individuo tiene su propia idea temblorosa, fracasada, situacional y frágil de felicidad (Schenk, 1983).

Podemos ver, ya desde este prerromanticismo, la sensación múltiple y cada vez más propagada de vivir entre hondos desajustes y *fatum* desafortunados: incluso *vivirse como* el desajuste mismo. Conciencia quebrada de cuyas hendiduras brotarán las singularidades románticas como espejos rotos de una realidad igualmente fraccionada, entre retazos corto punzantes y hostiles. Pero, a pesar de las muchas voces disidentes, el optimismo de la Ilustración se escuchaba todavía a finales del siglo XVIII con estridencia y suntuosidad, hasta alcanzar gran clamor en los últimos años que precedieron a la Revolución francesa, y durante sus momentos incipientes.

Kant, en 1792, apostaba con solidez intimidante en lo inevitable del avanzar humano hacia una creciente depuración moral e intelectual. Al año siguiente, el político británico William Godwin (1756-1836), en su *Inquiry Concerning Political Justice and its Influence on Morals and Happiness*, describía un muy próximo paraíso terrenal. El marqués de Condorcet (1743-1794) en Francia, en pleno Terror, aún se aferraba a su fe en el incuestionable mejoramiento moral de la humanidad (H.G. Schenk, 1983: 33).

Una cosa, con todo, parece cierta: los románticos, a medida que empezaron a multiplicarse diferencialmente, coincidían con el ímpetu de *libertad* que a su vez, aunque desde otras perspectivas, buscaba la inmediatamente anterior Revolución Francesa. El excitante llamado “Libertad”, el más alucinógeno de los tres gritos revolucionarios, se fundía en la mirada subjetivista que empezaba a caracterizar al romanticismo temprano. Aunada a la euforia de libertad política se fue hilando la búsqueda de la espontaneidad en la literatura y en las artes.

Tal aparente coincidencia va más allá de ser simplemente eso. La influyente Madame de Staël (1766-1817) sostenía con febrilidad que la libertad social tenía que implicar una reforma literaria. Se respondía heridamente al hecho de que el Terror en Francia (1793-1794) mostró que la bonita esperanza de que la Revolución condujera a una época de federalismo y distribución ecuánime de labores, había resultado una farsa. Sólo se creó una cuadrícula más entre barrotes, una atadero del pensamiento, que quien lo intentara

abrir se encontraría horizontalmente en el tablón de Joseph Ignace Guillotin. El Leviatán moderno continuaba alimentándose de toda clase de plancton humano.

Con respecto a los efectos de la Revolución Francesa, mientras que en 1794, y aún en 1798, la mayoría de los grandes pensadores europeos había esperado que ésta curara todos o al menos gran parte de los males que afligían a la civilización, ciertos incrédulos empezaron, en cambio, a percatarse de que las causas del malestar eran más profundas y no podrían ser suprimidas por el entusiasmo del estallido del 14 de Julio. Para cuando fue ya claro que la dictadura de Robespierre había sido seguida en Francia por una administración corrompida y egoísta, William Wordsworth, por ejemplo, abandonó desde Inglaterra definitivamente la esperanza de que unos cambios políticos radicales o incluso conciliadores pudiesen producir la felicidad general. La Revolución no sólo había hecho todo menos cumplir las grandes esperanzas de Libertad, Igualdad y Fraternidad, sino que había inaugurado una siniestra época nueva.

A propósito, un hecho que por primera vez hizo despertar a los más hondos teóricos y críticos políticos del mundo de su ilusión (y, como peligroso distintivo de los tiempos, les llenó de horror), fue la aparición de crímenes cometidos arbitrariamente, nacidos de una idea confusa y errónea del fanático y aplastante *Zeitgeist* (H.G. Schenk, 1983: 36, 37).

Románticos como Friedrich Schlegel (1772-1829) y Schelling (1775-1854) en Alemania, Benjamin Constant (1767-1830) y Alfred de Vigny en Francia, o Coleridge y Carlyle en Gran Bretaña, lamentaron todos ellos la perspectiva de una civilización de masas perdida en su creciente desorientación ante las demandas de legislaciones arbitrarias. En un plano similar de pensamiento, la idea de singularidades sometidas fue poderosamente subrayada por los románticos.

La sensación susurrada de que todas las almas son impares y determinadas, incomparables e irrepetibles, cuyo rastro puede seguirse hasta Leibniz (1646-1716) y Anthony Ashley Cooper, conde de Shaftesbury (1671-1713), encontró oídos interesados en el joven Goethe, en Herder y en el filósofo holandés Frans Hemsterhuis (1721-1790).

El campo conceptual de la *Ananké* cobrará cuerpo paulatinamente a través de estos cantos y lamentos, que hablan por diversas vías de destinos personales donde lo ineludible se abre paso, lo inexpugnable toma la palabra, y la fatalidad se imprime como sello en la

frente tanto de los poetas como de sus pueblos. Así lo vemos en el pensador alemán Friedrich Schleiermacher (1768-1834): en sus meditaciones, publicadas en 1800 con el título de *Monologen*, describió el gran tormento que había sentido al vislumbrar que cada espíritu constituye una miscelánea exclusiva de características imposibles de calcar y evitar; que eso que llamamos humanidad se abre incansablemente y de manera inagotable en una prodigiosa multiplicidad de presencias y signos ineludibles, “la más de las veces irreparables” (H.G. Schenk, 1983: 39, 40). El número de estas aperturas y rostros es tan enorme que el cuadro total es de infinidad de intensidades. Intensidades inaprensibles, inclasificables, renuentes a todo acoplamiento que las indiferencie, capaces de dislocar todo régimen positivo que buscarse colocarlas en una estantería topográfica fija.

### **3. EL NUEVO ORIGEN O EL PRINCIPIO DE REFUNDACIÓN**

Críticos como Vossler en *Estampas del mundo romántico* (1946) y Dario Antiseri junto con Giovanni Reale en *Historia del pensamiento filosófico y científico* (1995), han resaltado con insistencia el hecho de que es probable que el paso del final de un siglo al comienzo de otro jamás se haya caracterizado por una conciencia y creencia tan fuerte en los cambios que se dieron en los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX.

En el campo socio-político ocurrieron acontecimientos que iban a imprimir un nuevo curso en la Historia. Hemos planteado que en 1789 estalló la Revolución francesa en medio del entusiasmo de los intelectuales más ilustrados pertenecientes a todas las naciones europeas y que no obstante la Revolución dio muy pronto un giro que tomó a todos por sorpresa. En 1792 se abolió en Francia la monarquía y se proclamó la república. En 1793 el rey fue condenado al patíbulo y en agosto de ese mismo año se inició el gran Terror. El ascenso de Napoleón, que culminó en 1804 con la proclamación del Imperio, y las campañas militares que azotaron Europa a sangre y fuego, estremecieron la estructura política y social del viejo continente e instauraron un nuevo despotismo, hundiendo gradualmente las esperanzas ilustradas que aún subsistían (Antiseri y Reale, 1995: 29).

En resumen: antes de que estallase la Revolución en Francia, en la década que transcurre entre 1770 y 1780, se producían en Alemania las primeras notables

modificaciones del clima cultural, que debían llevar de inmediato, en lo que quedaba de siglo, a una problematización acerca del cumplimiento de los proyectos de la Ilustración. El movimiento que en los años 1770 llevó a cabo tal intento se conoce como *Sturm und Drang* (“Tempestad e ímpetu”, aproximadamente. - Antiseri y Reale, 1995).

El nombre procede del título de una obra teatral escrita en 1776 por uno de los representantes de tal estilo emergente, Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831). Al parecer fue August Schlegel (1767-1845), otro gran traductor de Shakespeare, el primero que utilizó el nombre de la obra para designar el movimiento incipiente -a principios del siglo XIX-. Ambos términos constituyen una *hendíadis* (expresión de un concepto mediante dos términos) y por lo tanto su sentido podría traducirse igualmente como “ímpetu tempestuoso”, “tempestad de sentimientos”, “caótico hervor de sentimientos” -el título original que Klinger dio a su obra fue *Wirrwarr*: “confusión caótica”- (Antiseri y Reale, 1995: 30).

Sobre la reacción del *Sturm* habían influido algunos escritores ingleses, como James Macpherson (1738-1796), que publicó fragmentos de poesía antigua, atribuyéndoselos al bardo de la mitología irlandesa Ossian. Entre los prosistas de lengua alemana, además de Gotthold Lessing (1729-1781), ejerció singular influencia sobre los pertenecientes al nuevo grupo *tempestuoso* el poeta Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), con su valoración elevada y torrentosa del sentir (1995: 30).

Cabe decir que como categoría historiográfica (y geográfica) un poco abstracta, el romanticismo marca un período temporal levemente mayor al fijado por Picard (1947). Este movimiento espiritual que incluía no sólo la poesía y la filosofía, sino también las artes figurativas y la música, ya se desarrollaba en Europa entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. En Inglaterra pueden detectarse síntomas que lo anticipan, pero lo más certero, afirman Antiseri y Reale (1995: 34) es que éste lleva una acusada impronta que proviene sobre todo del ánimo y del sentir germánico. Como una fuerte alergia, decíamos, se expandió por toda Europa: Francia, Italia, España y, por supuesto, Inglaterra. En cada una de estas geografías el romanticismo asumió rasgos singulares y se vio sometido a transformaciones concretas.

Seguimos a Dario Antiseri y Giovanni Reale (1995) cuando plantean que en el fenómeno que tiene lugar durante este período y en estos países, pueden revelarse, aunque sea con las debidas cautelas críticas, ciertas invariantes que implican una clase de mínimo común denominador:

Éste puede hallarse, en primer lugar, en lo que constituye el estado de ánimo, la actitud psicológica, el *ethos* o clave espiritual del hombre romántico. La actitud romántica consiste en una condición de disensión interior, en un sentimiento de aflicción siempre insatisfecha, que se halla en contraste con la realidad y que aspira a algo más, que sin embargo se le escapa una y otra vez. Mittner ofrece la más eficaz descripción del romanticismo como categoría psicológica y se expresa en estos términos: “En calidad de hecho psicológico, el sentimiento romántico no es aquel que se afirma por encima de la razón, o un sentimiento de particular inmediatez, intensidad o violencia. Tampoco es lo llamado sentimental, es decir, un sentimiento melancólico-contemplativo; es más bien un hecho de sensibilidad, el hecho puro y simple de la sensibilidad, cuando ésta se traduce en un estado de excesiva o permanente impresionabilidad, irritabilidad y reactividad” (1995: 34).

En el sentir romántico puede afirmarse que predomina la caída en lo irresoluble y las ambivalencias, la intranquilidad y la tribulación que se penetran y cuestionan en destinos singulares ineludibles de concreción incompleta y fatalista (Antiseri y Reale, 1995). Este sentir experimenta una sed infinita. Tal vez nunca se haya hablado tanto de “infinito” como en esta temporalidad, entendiendo el concepto de lo ilimitado de diferentes maneras. Se expresa a veces como un perpetuo tender que jamás conoce solaz convincente, porque los esparcimientos humanos son todos ellos transitorios, en la medida en que su objeto siempre se agota y se debe trascender. En cuanto a los medios de expresión, precisamente por la sensibilidad de abandono ante un clima de temperatura estable, éstos serán (aun cuando se desarrollen en Tratados), dispares, plagados de quiebres, entre infinidad de fragmentos encubiertos.

Por lo que se refiere a la forma artística típicamente romántica, el rasgo esencial es el predominio del contenido sobre la forma, y por lo tanto una revalorización expresiva de lo informal (lo cual explica el fragmento, lo no acabado, el esbozo, que caracterizan las obras de los autores de este período) (1995: 37).

Consintiendo, de acuerdo con los autores citados, que ciertas sensibilidades germanas hicieron las veces de núcleo detonante para la efusión romántica, Francia,

*derrière la lettre*, estaba desfasada con respecto a Alemania y a Inglaterra en cuanto a la ruptura con la tradición formalista. Mientras en la Patria de Goethe y de Schiller el movimiento ya mencionado del *Sturm und Drang* renovaba en lo sucesivo tanto su teatro como su lírica, trasfigurando las fuertes leyes neoclásicas (a través también de la poesía cortesana para ir al encuentro del genio singular y de la historia), Francia parecía seguir apegada a las sólidas fórmulas del siglo XVIII y de su literatura académica.

Mientras el romanticismo alemán de años posteriores, sobre la base de principios paralelos, tomaba el camino del misticismo y lo divino con Friedrich Hölderlin (1770-1843) y Novalis, adoptaba el agrio humor del caos con Jean Paul (1763-1825), se volcaba en la violencia titiritera de Heinrich von Kleist (1777-1811), se potenciaba entre sombrías predicaciones a través del catolicismo de Zacharías Werner (1768-1823); mientras desenterraba la fe medieval en los textos de Tieck y daba vida al cuento mágico/ominoso de Hoffmann, a la invención de Arnim, a las tensiones insulares (Loreley) de Clemens Brentano (1778-1842), a los *lieder* de Ludwig Uhland (1787-1852) y de Eichendorff (1788-1857), penetrando en sus leyendas pretéritas, construyendo nuevos mitos y grávidas narraciones que se sembrarían fértilmente, Francia se desprendía con aparente temor de su pasado inmediato (Ortiz, 1973: 47, 48).

El romanticismo inglés, por su parte, renunciaba ya al estilo suntuoso de sus clásicos, volvía a lo elemental y a la simpleza del verso con las baladas líricas de Wordsworth, penetraba en lo misterioso y lo secreto con las alucinaciones de Coleridge, reconstruía alteradas las historias escocesas y normandas en las novelas de Walter Scott (1771-1832), se entrometía en el inconformismo social y en el anhelo de lo imperecedero en Shelley, brindaba a Europa creaciones en las que la culpa encontraba nuevos sentidos, así como la redención y la voluntad en Byron. Mientras esto ocurría, Francia daba la impresión de aguardar y crear entre paréntesis.

En efecto la Revolución y el Imperio habían sido horas de paréntesis y, aunque las letras y la población francesa, perseguidas y dispersas, contaran con figuras precursoras como Chénier bajo el Terror, como Étienne Pivert de Sénancour (1770-1846), la misma Mme. De Staël, Rousseau, Benjamín Constant (1767-1830) y Chateaubriand (1768-1848) durante aquella agitación popular, las letras francesas, con todo y su opulento Siglo XVIII,

aún no habían elevado del todo las anclas con respecto al mar estético de Racine y de Boileau. (Ortiz, 1973: 47, 48, 49). Rebeldes en materia de política de Estado, los escritores rendían culto al pasado literario, empuñando con entereza los resplandores del tiempo, temerosos de una rebeldía total, cerrando los ojos a la presente mutación del arte.

La violencia de sus confrontaciones contra los incipientes brotes del romanticismo, las batallas campantes que posteriormente crearon granadas que detonaron la audaz cesura de los versos, del uso de palabras grotescas, de la presentación de personajes subalternos que, con sus presencias chocantes, enturbiaran la sublimidad de los dramas (o la acción teatral desarrollada en diversos escenarios de tiempo y de lugar imposibles) eran signos reveladores del modo en el que los clásicos defendían la tradición francesa del gran siglo con la misma pasión con que los veteranos de las guerras revolucionarias habían defendido a Francia desde las horas de Valmy<sup>13</sup> (1973: 49).

En 1820 las *Méditations* de Lamartine comenzaron a romper un suspenso en la poesía francesa, profundizando inclinaciones ya esbozadas por André Chénier. El autor no creaba, de por sí, nada radicalmente distinto, pero utilizaba con hábil destreza los elementos formales que le habían sido legados por su tradición educativa, la cual fue usada por él para abrir sus propios sentimientos con una agudeza y capacidad de inserción próximas a una herramienta incisiva de peligrosa finura. Recibido como una epifanía, Lamartine pudo volverse el líder de la contestación que entonces comenzaba a agrupar a los espíritus jóvenes con propensión literaria, embebidos en un hondo descontento -aún sin brújula- contra su realidad y el arte que representaba su momento.

Pero en los planes de Alphonse de Lamartine no estaba el de izar una bandera artística: había lanzado sin solidez literaria crítica y metódica, con una lírica azarosa y sin pretensión, series de intuiciones librescas en el marco de una naturaleza endeble. Su interés profundo estaba en la política de Estado, y a ella se inclinaba, sin dar a sus facultades literarias el valor que sus lectores admirados le concedían. Frío y parco, mostrando respeto hacia los incipientes pronunciamentos de las juventudes lectoras e insatisfechas, revelará una actitud acrítica hacia sus propios enunciados, manteniéndose a la tangente de las

---

<sup>13</sup> Batalla de Valmy, librada en 1792, que confrontó a Prusia y Francia en el territorio francés del mismo nombre.



confrontaciones que no tardarán en desatarse entre las diversas tendencias políticas y literarias de sus contertulios (Ortiz, 1973: 50).

Un año antes de la publicación de las *Meditations* de Lamartine, Victor Hugo fundaba con sus hermanos Abel y Eugène la revista *Le Conservateur Littéraire* (1819), en cuyas páginas mostrarían manifiestamente sus primeros descontentos hacia cualquier clase de coacción, sobretodo la literaria. Sus creencias seguían siendo monárquicas, y sin embargo el tono era cada vez más desobediente a las exigencias de los lectores habituados y cómodamente tradicionales. Además de Victor Hugo y sus hermanos, colaboraban Vigny, Henri de Latouche (1785-1851) y el dramaturgo Alexandre Soumet (1786-1845). Sus centros de reunión fueron *La Société des Belles Lettres* en 1821, la revista *La Muse Française* en 1823 y *La Bibliothèque de l'Arsenal*, en 1824, donde Charles Nodier era el bibliotecario. Sainte Beuve crecía como crítico en un grupo paralelo, de tendencias no conservadoras, que giraba en torno de la revista *Le Globe*, dirigida por él mismo. Se comenzaron, en fin, a respirar aires de agitación:

Simultáneamente con Lamartine, Hugo y Vigny, emergían diversos brotes románticos en los que la elegía, la oda y el poema mostraban el nacimiento de un nuevo modo de ser de lo poético. Lo comprendieron en seguida los clásicos que, a pesar de la prudencia con que en sus *Nouvelles Odes*, Hugo alude con respeto a Racine y a Boileau y dice que la renovación literaria no debe llegar al exceso, pasaron a un ataque de tono virulento. La guerra y la ruptura con la tradición literaria había comenzado (Ortiz, 1973: 53).

Este nuevo grupo de escritores, músicos, pintores (pues las demás artes, veremos en seguida, no eran indiferentes a la participación dentro de las novedosas posturas), creaba los derechos de la rebelión y de la incertidumbre: se deseaba mostrar por doquier que el pensamiento, la sensibilidad, no eran resultantes de un buen sentido excluyente, sino de pulsiones desconocidas, de grietas y grutas mentales, entre traiciones y escondites del lenguaje y el color. Las sensaciones emergentes se resistían a vivir entre las máximas de una sociedad ya carente de interés; buscaban nuevos modos y medios de ver, de leer, de expresarse.

Con el romanticismo, la Francia espiritual rompe, pues, el gran silencio de que habla Musset en las *La confession d'un enfant du siècle*, refiriéndose al que cundiría por Francia después de Waterloo, bajo la solapada amenaza de la Santa Alianza; al que se había difundido desde las horas trágicas del Terror y que había dejado en suspenso el genio nacional. Su despertar fue una eclosión

violenta y fecunda: talentos de primera magnitud dejarían su huella en todos los campos del arte y las letras.

Victor Hugo, George Sand, Vigny, Musset, Dumas y tantos otros triunfaban en la novela, en el teatro, en la poesía, como Delacroix en la pintura, Berlioz, Chopin y Liszt en la música, Sainte Beuve en la crítica, Michelet y Augustin Thierry en la historia, en tanto que, primero Saint Simon y Fourier, luego los saintsimonianos y otros pensadores con el ascendiente de Lamennais y de Leroux, influirían sobre el pensamiento romántico guiándolo hacia una nueva filosofía singular y social (Ortiz, 1973: 71, 72).

Ahora bien, en estos términos de disociación ante un modo pretérito de ser del pensamiento, nadie como Albert Béguin, en su ya clásico *El alma romántica y el sueño* (1996), ha enfatizado de manera tan sutil en la fractura romántica relativa al plano de la vigilia y el ensueño. Si bien sus investigaciones se enfocan en la Alemania decimonónica, varias de éstas se aplican al panromanticismo europeo.

La discontinuidad entre el mundo onírico y la realidad llamada despierta, las relaciones entre ambas zonas de experimentación, bien pueden definir, de acuerdo al filólogo y crítico literario suizo, cada época del pensar humano. Nos admiraremos siempre - nos dice- de vivir en cuando menos dos existencias paralelas, mezcladas la una con la otra, pero entre las cuales no llegamos nunca a establecer una perfecta correlación. Cada subjetividad se encuentra, tarde o temprano, con mayor o menor lucidez, frente a la pregunta insistente: “¿Soy yo el que sueña?” (1996: 11). Pregunta de aspectos infinitos, que interesa a nuestras inquietudes vitales, a la elección que debemos hacer entre nuestros senderos internos, y al problema del conocimiento tanto como al de la poesía.

¿Se es quien sueña? Béguin postula al respecto que se trata de una de esas escasas preguntas frente a las cuales no se es libre para dar una respuesta satisfactoria al pensamiento abstracto, separado de la existencia y de la angustia elemental: esa clase de preguntas no han sido propuestas por el individuo en el terreno de la reflexión autónoma, sino que emergen arrojadas a la meditación por una indefinible realidad, más vasta que la de los individuos *per se*. ¿Es el individuo un teatro, una tramoya mejor, en la que alguien o algo representa sus espectáculos, la más de las veces indescifrables, algunas veces invadidos de una inexplicable lógica?

Cuando se pierde el control de las agitaciones cerebrales con las que se teje la trama más secreta, plagada de ilusorias imágenes (la trama menos comunicable de cada vida), ¿se

crean uniones imprevistas con otros cerebros y agitaciones nerviosas distantes, que muchas veces implican épocas históricas, geografías, tribus y civilizaciones lejanas en el tiempo?

Acerca de una posible respuesta dada por el buen sentido científico, Béguin ríe:

No hay razón para tranquilizarse cuando la introspección o la ciencia psicológica enseña a seguir el funcionamiento preciso que relaciona las imágenes del sueño con las de la experiencia consciente. Conoceré el camino que recorren las imágenes en el último minuto de su trayecto infinito, pero seguiré ignorando su origen; sin embargo, esas imágenes me han hablado en un lenguaje que me conmueve por su cualidad y una aparente alusión a algo nuclear que siento en mi interior. Pero ninguna explicación me iluminará acerca de la naturaleza de ese lenguaje ni acerca de la verdad de esas alusiones (1996: 11, 12).

Vagando por los sueños nocturnos, y también en el pasar a través de los sueños que durante el día bombardean la vigilia de la socialización, hay una existencia cuya presencia insistente y fecunda se revela a su arbitrio. Lo que se pasa por alto y lo que desciende al olvido vuelve a salir un día de improviso, pero transformado y enriquecido con una sustancia que el propio individuo ignoraba. Se tiene la impresión de que lo que se ve al interior y se siente, proviene de más un más allá de sí mismo, “de una reminiscencia atávica o de una región que no es la de mi ser individual” (1996:12).

En la sensibilidad romántica la discontinuidad entre lo clásico y sus consecuencias, entre la vigilia y el ensueño, entre las almas diurnas y las almas de las noches, cada una múltiple en sí misma, infiltrándose en las otras pero conservando sus propiedades solitarias y únicas, se testimonia con ímpetu singular en todas las artes y labores de la sensibilidad.

Todo lo anterior se complica, pues como hemos esbozado, con el Romanticismo las definiciones tajantemente binarias se desvanecen. Pronunciamientos opuestos a una definición utilizan y se nutren de aquello a lo que se oponen. Encontramos en toda clase de obras la ruptura con los sistemas de manera sistemática y lo contrario: el desorden en el orden, la destrucción en la creación, el destino ineludible singular en los cantos libertarios, la fatalidad trenzada con el regocijo heroico, las más diversas confrontaciones sobre un mismo elemento debatiéndose al interior del elemento mismo. Destino, Necesidad, Fatalidad, *fatum*, son términos que brotan entre paisajes ilimitados, indeterminados, donde una voluntad de infinito se confronta y confunde con una de constricción y límite.

En un plano más histórico, Roger Picard se pregunta si es realmente cierto que el clasicismo tiene el monopolio de la moral y de la razón, y que deja al romanticismo sometido a la esclavitud de la pasión dominadora (1947: 15). Se pregunta si es cierto que el primero es objetivo y universalista, mientras el segundo no se consagra más que a lo variable y a lo singular. Pregunta por la veracidad de las consignas informativas que afirman que el uno da nacimiento a la literatura realista y natural mientras el otro se complace en lo irreal y lo novelesco:

¿Están sólo de un lado la reflexión y el comedimiento, el amor a las ideas claras y distintas, el respeto a las reglas, la afición a lo perfecto y acabado, mientras que del otro no se ve más que abandono a la inspiración difusa, ampulosidad y énfasis en lo vago, en lo inquieto y en lo indefinido? Estas oposiciones nos parecen en gran parte injustas y ficticias. El llamamiento a la imaginación y a la pasión, y la magnificencia, a veces un poco recargada, del estilo, que caracterizan las obras románticas, es motivo de que se intente relacionarlas con la corriente sensualista que se deriva de Locke. En cambio los clásicos, gracias a la soberanía de lo racional, a la sobriedad de la expresión que en ellos domina, pueden formar la posteridad de Descartes (1947: 17-19).

Tal simplificación, estamos de acuerdo con Picard, es a la vez incompleta e inexacta. Incompleta porque el arte romántico implica mucho más que una sensualidad ensoñada e idealista, tanto cuando se involucra en los dramas del vértigo individual, como cuando lo hace en los problemas de la vida social. Inexacta, puesto que los clásicos están lejos de carecer de sensibilidad –en Racine, por dar un ejemplo, desborda- y los románticos de razón y conciencia métrica, como lo prueba un Alfred de Vigny por sí solo. “La sensibilidad estaba ya tan ‘inventada’ en el siglo XVIII, que ha habido que hablar de ‘prerromanticismo’, para dar cuenta de toda la corriente literaria inseparable del nombre de J. J. Rousseau” (1947: 19).

Estas series de rasgos, propiedades y características encontradas, porosas y permeadas entre sí, se explican en parte como signos inseparables a las convulsiones de una época histórica que multiplicó de manera determinante los hallazgos de su pasado inmediato. Las revoluciones científicas, industriales, artísticas y filosóficas preparadas por la Ilustración sucedidas a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX se conjugaron voluptuosamente entre las discontinuidades y amaneceres de la aurora de una nueva temporalidad.

El siglo XIX abrió esperanzas científicas tan grandes como sus sorprendentes perspectivas literarias. Antoine Lavoisier (1743-1794) acababa de dar con toda una nueva serie de hallazgos que transformaban la química, Jacques Boucher de Perthes (1788-1868) y Jean-Baptiste Élie de Beaumont (1798-1874) renovaban la geología; Étienne Geoffroy Saint-Hilarie (1772-1844) y Lamarck (1744-1829) exasperaron las teorías de Darwin, abriendo a la biología campos de estudio inexplorados.

A principios del siglo XIX, además, hacía su aparición en Francia la gran industria, desarrollada ya en Inglaterra. El vapor revolucionaba los medios de transporte así como la producción técnica. En 1816, empezaban a navegar los primeros barcos de ruedas por el departamento llamado Doubs, y en 1830, Francia poseía una flota de quince barcos mercantes a vapor que hacían un servicio periódico de Marsella a Constantinopla. Las primeras concesiones de ferrocarriles fueron acordadas en 1823 y, en 1826, el ferrocarril de Lyon-Saint-Etienne vio marchar la primera locomotora. La vida práctica industrial cambió más rápidamente en cincuenta años que en los últimos cinco siglos, y por todas partes se elevaba la curiosidad, la esperanza y el temor, los sentimientos más encontrados del público (1947: 139-143).

Simultáneamente se agudizaba la atención de los economistas y de los críticos sociales por los efectos que la gran industria producía en la clase obrera. La extensión de las jornadas laborales, la reducción de los salarios, el aumento de los paros obreros, brotaban con efervescencia como consecuencias del galope del maquinismo. La explotación de mujeres y de niños, la opresión ascendente en poblaciones asalariadas atropelladas –principalmente- creaban problemas sociopolíticos de gravedad acuciante, que ciertamente están aún lejos de resolverse en nuestros días.

En síntesis, las revoluciones científicas, filosóficas y artísticas modificaron el sentido y el valor mismo del concepto de Revolución, así como sus atributos semánticos y concepciones generalizadas. Del arquetipo de Revolución como ideal utópico y paradigmático, se pasó a concebirlo como fuerza inmanente y rebelde, múltiple y caótica, enfocada hacia la creación de nuevos modos de pensar, sentir y vivir. Tal transformación conceptual y semántica avanzó en paralelo con las profundas innovaciones materiales de la modernización: la burguesía naciente, el desvanecimiento de las estructuras monárquicas, la

recomposición arquitectónica de las urbes, los mecanismos de industrialización, las alteraciones en los modos de expresión tanto de las fuerzas políticas como de las fuerzas culturales.

La poesía, la novela, el teatro, la narrativa, asumirán estos cambios y agitaciones sociales, y encarnarán así su modernidad emergente. El romanticismo como movimiento encuentra en tales efervescencias multidimensionales sus núcleos de composición. La creación literaria ejercerá un papel protagónico en la escena revolucionaria decimonónica, en tanto que insuflará el ímpetu por la novedad y las aperturas de sentido, así como la estructuración de nuevos modos de percibir y reconocerse simbólicamente en el mundo. La discontinuidad y la diferencia con respecto a un pasado histórico, con respecto a un modo de ser del pensamiento, a una idea del hombre pensada como congruente unidad, se afirmó en los románticos como ruptura, a través, precisamente, del concepto de pluralismo y de lo múltiple-sombrío.

#### **4. PRINCIPIO DE MULTIPLICIDAD**

Sinteticemos brevemente. Enfoquemos nuestra óptica en la Francia romántica, que nos conducirá de manera directa a la sintaxis sistemática de Victor Hugo. Tras lo expuesto coincidimos notablemente con Guillermo de Torre (1951) cuando apunta que en primer término, de un fenómeno tan vasto y con aspecto internacional, tan prismático como el romanticismo europeo, sus rasgos más netos se dan primeramente en las literaturas germánica e inglesa, y un poco tardíamente se despiertan en Francia. Durante los años iniciales, sucedió que el romanticismo fue defendido y propagado, lo hemos esbozado páginas atrás, por una dama antiliberal y antinapoleónica, por la hija del barón Necker, Madame de Staël, por nobles igualmente antinapoleónicos como el vizconde Chateaubriand y Benjamín Constant, mientras que el clasicismo era sostenido por liberales políticos como Étienne o Antoine-Vincent Arnault (1951: 202).

Una vez expuesta someramente la multiplicidad de encuentros, rupturas y confrontaciones que implicó el surgimiento del alma romántica, una nueva ambigüedad aparece, esta vez con respecto al concepto de libertad. Señala de Torre:

La habitual homologación entre romanticismo y liberalismo peca al menos de apresurada. Decir romanticismo globalmente es decir muy poca cosa, es navegar entre nubes, y lo que correspondería es operar un deslinde, practicar un corte vertical en la masa enorme del arte romántico.

A un lado tendríamos así el romanticismo panteísta, de vuelta a la naturaleza y a lo remoto, vagamente medievalista, con tonos crepusculares, eglógico, cándido y pastoral. Al otro lado hallaríamos su vertiente nocturna, esto es, el romanticismo claustral, desesperado, no ya solo pesimista y melancólico, sino furiosamente irracional y anti-intelectualista, especulando con el sueño y sus larvas o pesadillas (1951: 203-205, 206).

Todo se complica si consideramos que ambas vertientes se transmutan, se contienen: cada una habita en la otra, inesperadamente acentuando tal o cual tendencia. No corren en un flujo de polaridad dual, sino en multiplicidades cambiantes y prófugas.

Para Albert Béguin, lo hemos visto, lo inconsciente se confunde en su esencia profunda con la realidad no individual, con el devenir eterno e incesante, con la *actividad creadora de lo divino*. Sin embargo, señala que comparado a la conciencia, lo inconsciente no es superior ni inferior y, no sin cierto paradojismo –añade de Torre con respecto a las elucubraciones de Béguin-, “el mundo subterráneo es el mundo de la necesidad, mientras que la libertad nace en la primera fila de la conciencia” (1951: 211). Necesidad subterránea de las acciones, destino ineludible que corrompe la intención voluntariosa de la conciencia, son términos que comienzan a aparecer como campo conceptual de la *Ananké*, entre flujos múltiples de un mismo torrente.

Es importante que avancemos retrocediendo: en lo correspondiente a la Francia inserta en esta serie de revueltas tanto psíquicas como de exterioridad mundana, Frederick Antal, en su obra *Clasicismo y romanticismo* (1978), plantea que para finales del siglo XVIII en París las clases medias en ascenso proclamaban nuevos ideales políticos. Adquirían un nuevo concepto de la moralidad, de la virtud cívica y de las tareas del hombre. El módulo de estos ideales, elaborados centralmente (a veces con buenas dosis de ironía) por Montesquieu (1689-1755), Voltaire (1694-1778), Rousseau y Denis Diderot (1713-1784), fue proporcionado por la historia antigua. En la segunda mitad del siglo en mención, se gesta el origen de un romanticismo con mentalidad relativamente burguesa. El cultivo de la emoción y los sentimientos, el interés por lo extraordinario, estaban

vinculados con el subjetivismo de la clase media y así relacionados (especialmente en Rousseau y Diderot) a un pensamiento medianamente progresista (1978: 23).

Tras la Revolución Francesa, los enfrentamientos que giraban en torno a su ocaso, elevándose como el estruendo que emerge tras la caída de una lápida, empujaron a los poetas, pintores, músicos y literatos a gritar la emergencia de la imaginación al poder. Los conceptos de compulsión y estremecimiento se convirtieron en vectores recurrentes en estas series de actos inventivos en los que, repetimos, las oposiciones entre subjetividades y objetividades devenían borrosas, así como la distancia entre inteligencia y naturaleza, consciencia e inconsciente, “libertad y necesidad” (Abrams, 1971: 174).

Bajo el Primer Imperio, el apasionamiento y el interés por lo extraño y lo exótico se fusionó con ideas mesuradamente conservadoras. En la época napoleónica el mundo que giraba en torno a los conceptos románticos estaba en gran medida (Chateaubriand) vinculado con las aspiraciones de la restauración de los Borbones. Cuando ésta se dio, muchos pensadores de índole conservadora se aferraron a las orientaciones que les regalaba el autor de *Mémoires d'outre-tombe* (publicado póstumamente en 1849).

En parte los escritores reaccionaban contra el estancamiento cultural del período napoleónico, caracterizado por un clasicismo que fue renovador pero que ya carecía de ímpetu. La mayoría de los poetas y prosistas del momento (Lamartine, de Vigny, Victor Hugo), fueron partidarios en sus inicios de los Borbones. Posiblemente Stendhal, apunta nuevamente Frederick Antal, fue el primer escritor de la oposición que considerara el romanticismo la corriente literaria del liberalismo. Stendhal entendía el romanticismo no como un vago retrato de pasiones, sino como una precisa, casi doctoral, delineación de las mismas, para nada incompatible con la simplicidad y claridad del estilo clasicista (1978: 59,60).

Cuando se reveló que el gobierno de los Borbones tenía muchas más inclinaciones retrógradas que el de Napoleón, escritores pertenecientes a la clase media y a su cultura se le opusieron. Los autores románticos, entre los que empezaba a destacar Victor Hugo, se unieron a la contestación liberal que, empero, en múltiples vértices no descompaginaba con el régimen de Carlos X. Nos encontramos a mediados del período de la Restauración.



Para 1830, con el estallido de la *batalla de Hernani*, el romanticismo francés mostró ya sólidamente su carácter vitalmente contestatario, constructivamente rebelde e impetuoso; una constelación de sensibilidades luchando por una misma Luz o Estela. Ésta, tras el pasado que investía a cada una de ellas, se revelaba necesariamente paradójica, multicolor, multiforme y mutante. M. H. Abrams (1971) hace énfasis en que la disparidad romántica efectivamente busca, en última instancia y entre todas sus heterogeneidades, una Unidad superior, una Integración mayúscula, que en lugar de decirse de lo Uno se dirá de lo Múltiple. Es decir, una Composición que se robustece de sus incontables singularidades, de sus diferencias y distinciones creadoras. No la Identidad de un Estado, sino la conjunción de un movimiento donde ser y devenir no se excluyen, como tampoco lo hacen teoría y práctica, o avance y recomienzo (185, 260, 431).

Así pues preguntamos: ¿Romanticismo? No, Romanticismos. Isaiah Berlin (2000) nos abre un buen sendero panorámico al referir toda una serie de pasajes, características, propiedades disímiles que enseñan el tercer principio que planteamos como directriz para comprender tal suceso literario. Apunta inicialmente que el romanticismo es lo crudo y lo salvaje, lo carente de instrucción, lo incipiente. Es el sentido de vida exuberante y voluptuoso del hombre en su estado irrestricto; pero también es palidez, fiebre, enfermedad y decadencia. *La maladie du siècle* señalada por Alfred de Musset, *La Belle Dame Sans Merci* cantada por Keats. El triunfo de *La grande Faucheuse* y el sentimiento trágico de lo viviente.

El romanticismo, dirá, se define por los domos de vidrios multicolores de un Shelley, y también por su blancura radiante de permanencia. Es la confusa riqueza y profusión de lo viviente, *Fülle des Lebens* o plenitud vitalista; la pluralidad inagotable, la violencia, la turbulencia, el caos, el conflicto; pero también es la armonía, la fusión con el gran “Yo” de la existencia, la búsqueda de la composición con el orden natural, la música de las esferas celestes, la pérdida en el eterno espíritu del Universo. Es lo *unheimlich*, lo estrambótico, lo grotesco, lo secreto, misterioso y sobrenatural. Es ruinas, claro de luna, *presto agitato*, fortalezas fantasmales, visiones, desproporción. Es retorno, la apropiación del fluir heracliteano en el no tan realista molino de Floss (de Mary Anne Evans); la oscuridad y sus potencias, las alucinaciones, las criaturas de la noche, el horror sin nombre,

lo irracional embebido de exasperados raciocinios, lo que carece de expresión terminal posible (2000: 37-39).

Pero también se trata de lo antiguo, de lo inmemorial: las catedrales del gótico, los mantos del pasado, los tubérculos profundos y el antiguo espíritu con sus calidades no analizables, con sus lealtades ambiguas y sinceras. Es lo etéreo, lo imponderable. Es igualmente la búsqueda de lo novedoso, del trastorno revolucionario, del interés en el instante fugaz y atroz; el deseo de perseverar en el momento, sobrevolar los conocimientos pasados y por venir, en la ausencia de esclavitud temporal. Es desarraigo, delirio, embriaguez, gravedad melancólica. “Es la soledad, los sufrimientos del exilio, la sensación de alienación, un andar errante en lugares remotos, especialmente en el Oriente, y en tiempos vetustos, especialmente en el Medioevo” (2000: 39).

Radica igualmente en la elevada cooperación en algún esfuerzo solitariamente común y creador, en la sensación de formar parte de una galaxia, de una banda, de una conjunción. Pertenencia a una tradición y su rechazo, a una jerarquía simétrica y abarcadora que se desea plegar, a la utilización sobria de arabescos y rúbricas, con rangos pontífices, de unidad mística, de una profunda fe:

Una misma sangre, de “*la terre et les morts*” –como ha dicho Barrès-, de la gran sociedad de los muertos, los vivos y los aún no nacidos. Es el torismo de Scott, de Southey y de Wordsworth, y también es el radicalismo de Shelley, de Büchner y de Stendhal. Es el medievalismo estético de Chateaubriand, y también la abominación por el medioevo de Michelet. Es el culto a la autoridad de Carlyle y el odio a la autoridad de Victor Hugo. Es el extremo misticismo de la naturaleza, y también el extremo esteticismo antinaturalista.

El Romanticismo es ciertamente energía, fuerza, voluntad de vida más allá de la muerte. *Étalage du moi*; y también es tortura propia, aniquilación de sí, suicidio. Busca lo no sofisticado y a la vez revela una clase de dandismo, el deseo de vestirse con cuidado y sin embargo polémicamente, como los chalecos color carmín, las pelucas verdes y el cabello azul que seguidores de poetas como Gérard de Nerval usaron por un tiempo en París. Berlin llega al punto de la comicidad cuando plantea que el romanticismo es también la langosta que paseó Nerval atada a una fina cuerda por las calles parisinas. Es el exhibicionismo descabellado, la rareza, la lucha de Hernani, el *ennui*, el *taedium vitae*, la muerte de Sardanápalo vista por Delacroix o tocada por Berlioz (2000: 39).

Para el autor de *Las raíces del romanticismo*, este movimiento implica el estertor de los grandes imperios, las conflagraciones, la destrucción y la caída de diferentes conocimientos y certezas. Es la rebeldía y el esplendor de l’homme fatal, el alma maldita, los Giaour, los Corsario, los Manfredo, los Caín, todas las imágenes de los poemas épicos de Lord Byron. Las visiones de Dios y de sus ángeles que tiene William Blake son también

dimensiones de comprensión para lo que es este fenómeno, así como el gran espíritu cristiano, el devenir eterno y los vientos estrellados incapaces de expresar plenamente el deseo del carácter infinito y perenne del alma:

Es –en breve- unidad y multiplicidad. Consiste en la fidelidad a lo particular que se da en las pinturas sobre la naturaleza, por ejemplo, y también en la vaguedad misteriosa e inconclusa del esbozo. Es la belleza y la fealdad. El arte por el arte mismo, y el arte como instrumento de salvación social. Es fuerza y debilidad, individualismo y colectivismo, pureza y corrupción, revolución y reacción, paz y guerra, amor por la vida y amor por la muerte (2000: 39).

A modo de cierre de este cuarto aparte, consideramos valiosas las disertaciones de Arnold Hauser (1969) cuando señala que, en últimas, el Romanticismo no tuvo sólo una importancia que hizo época, sino que tenía también conciencia de que hacía época. Representó una de las variaciones más importantes en la historia de la mentalidad occidental y fue consciente por completo de su papel histórico. Desde el Gótico, el desarrollo de la sensibilidad no había recibido un impulso tan fuerte, y el derecho del artista a seguir la voz de sus sensaciones y su disposición singular nunca fue probablemente acentuado de manera tan incondicional.

El racionalismo, que seguía progresando desde el Renacimiento y había conseguido a través de la Ilustración una vigencia universal, dominando todo el mundo civilizado, sufrió la derrota más penosa de su historia. Desde la disolución del sobrenaturalismo y el tradicionalismo de la Edad Media, nunca se había hablado con tal menosprecio de la razón, de la vigilancia y la sobriedad mentales, de la voluntad y la capacidad de autodomínio: “aquellos que refrenan su deseo lo hacen porque éste es lo bastante débil para ser refrenado”, apunta Blake, que por lo demás no estaba en modo alguno de acuerdo con el emocionalismo tan desbordado de un Wordsworth. (1969: 349, 350).

Si bien es cierto que es lícito afirmar que el racionalismo como principio científico y práctico se recobró pronto de las acometidas románticas, el arte de Occidente –afirma con belleza Hauser- sigue siendo Romántico. El Romanticismo fue no sólo un movimiento general a toda Europa, que abarcó una nación tras otra y creó un lenguaje literario universal, el cual era al fin tan comprensible en Rusia y Polonia como en Inglaterra y Francia, sino que acreditó ser al mismo tiempo una de aquellas tendencias que, como el naturalismo del Gótico o el clasicismo del Renacimiento, han continuado siendo un factor

permanente en el desarrollo artístico. Efectivamente -continúa nuestro historiador-, no hay producto del arte moderno, no hay impulso emocional, no hay impresión o disposición de ánimo del alma moderna, que no deba su sutileza y su variedad a la sensibilidad inmensa que tiene su origen en el Romanticismo. Toda la exuberancia, la anarquía y la violencia del arte moderno, su lirismo ebrio y balbuciente, su exhibicionismo desenfrenado y desconsiderado proceden del Romanticismo:

Y esta actitud subjetiva y egocéntrica se ha vuelto para nosotros tan obvia, tan indispensable, que no podemos ni siquiera reproducir una asociación abstracta de ideas sin hablar de nuestros sentimientos. La pasión intelectual, el fervor de la razón, la productividad artística del racionalismo han caído tan profundamente en el olvido, que no podemos concebir el arte clásico sino como expresión de un sentimiento romántico. “*Seuls les romantiques savent lire les ouvrages classiques, parce qu'ils les lisent comme ils ont été écrits, romantiquement*”, dice Marcel Proust.

La idea de que nosotros y nuestra cultura estamos en un eterno fluir y en una lucha interminable, la idea de que nuestra vida espiritual es un proceso y tiene un carácter vital transitorio, es un descubrimiento del Romanticismo y representa su contribución más importante a la filosofía del presente (1969: 350, 351-353).

La sensación múltiple de ausencia de una estructura de mundo estólida y estable permite la convivencia de los contrasentidos, las alusiones y paradojas curvadas, las tensiones impares en un mismo ser, en un mismo pensamiento. La búsqueda de los cielos a través de los infiernos mentales, entre encuentros y confrontaciones que exceden la conciencia, y por tanto pueden llevarla a atolladeros ineludibles, son signos indelebles del corazón romántico. El desacoplo, la inconformidad consigo mismo, la insurgente pasión de dislocación con respecto a un entorno en el que no hay comodidad, la discontinuidad con respecto a referentes inmediatos, son los primeros elementos característicos de tal alma. ¿Cómo convergen todas estas signaturas en los conceptos de lo fatal y lo ineludible?

## **5. DESTINO Y FATALIDAD EN LOS CONTEMPORÁNEOS DE HUGO**

Delimitando metódicamente nuestra investigación, para no caer en la noche de lo indiferenciado, reducimos nuevamente la amplitud ocular a uno de los núcleos franceses que atañe directamente a la situación hugoliana a la hora de comenzar a hacer uso del concepto de *Ananké*. ¿Quiénes son sus referentes inmediatos? ¿Sus más cercanas influencias, rivales, acompañantes y admiraciones específicas en lo concerniente a los

temas de destino y fatalidad? ¿Quiénes usaron enfáticamente, codo a codo con Hugo, este concepto como ritornelo de sus líricas? La bibliografía histórica a este respecto no duda: se trata de François-René de Chateaubriand, de Charles Nodier, de Alphonse de Lamartine, de Alfred de Musset y de Alfred de Vigny, respectivamente.

Chateaubriand anota sus desajustes, sus rupturas, sus multiplicidades, de maneras concretas. La paisajística literaria que compone su novela *René* (1802) ya involucra una ola de las pasiones que rompe constantemente el hilo del discurso, pasando de la tercera persona a la primera con intermitencia. La ausencia de ubicación del personaje autobiográfico es índice del estado perdido del autor con respecto a una tierra fija, a una voz segura, encontrándose en una soledad imposible de eludir.

Posteriormente, en uno de sus notables discursos para la Academia Francesa, evocado el año de 1831 y reunido en sus memorias, manifiesta su compromiso con la lengua y la sociedad, empleando una cruda imagen sobre el porvenir del hombre público cuando la fatalidad se pronuncia:

A la tête des jeunes générations, je serais suspect; derrière elles, ce n'est pas ma place. Je sens très bien qu'aucune de mes facultés n'a vieilli, mieux que jamais je comprends mon siècle; je pénétre plus hardiment dans l'avenir que personne: mais la fatalité a prononcé, finir sa vie à propos est une condition nécessaire de l'homme public ([1834]/s.f. 405).

En el año de 1837, continuando la redacción de *Mémoires D'Outre-Tombe* (1849), recuerda un episodio de la misma época en la que escribió *René*. El tema del abandono, de lo informe, de la contención no sólo de uno, sino de muchos tiempos al interior del mismo individuo, los expresa en la imagen de François Joseph Talma (1763-1826), el actor preferido de Napoleón. Lo interesante del fragmento que citaremos es que plantea directamente el concepto de fatalidad rodeándolo de un entorno similar al que lo hará Hugo, en el que aparecen imágenes de cadenas, de destino, y de hilos cortados:

La souffrance et la pensée se mêlaient sur son front, respiraient dans son immobilité, ses poses, ses gestes, ses pas. Grec, il arrivait, pantelant et funèbre, des ruines d'Argos, immortel Oreste, tourmenté qu'il était depuis trois mille ans par les Euménides ; Français, il venait des solitudes de Saint-Denis, où les Parques de 1793 avaient coupé le fil de la vie tombale des rois. Tout entier triste, attendant quelque chose d'inconnu, mais d'arrêté dans l'injuste ciel, il marchait, forçat de la destinée, inexorablement enchaîné entre la fatalité et la terreur. (Paris, 1837. « Année de ma vie, 1802. – Talma » ([1849]/s/f: 256-257).

Al año siguiente de ese 1802 recordado por Chateaubriand, Charles Nodier ya refería la Fatalidad en términos de una presencia “Todo-poderosa” ligada a un llamado ineludible, inexorable. Singularmente en su *Le peintre de Saltzbourg*, novela gótica redactada en 1803, muestra como el abrumado protagonista, a modo de diario, narra el escollo de sus meditaciones. La fuerza de tendencias que lo desbordan y lo conducen, a su pesar, a perentorios de duda e inseguridad, son contados en términos de *necesidad* y compulsión múltiple:

Le 9 septembre.

C'est encore ici une marque de la faiblesse de notre esprit, et de l'inutilité des efforts que nous employons à combattre nos penchants. Il m'est bien démontré que notre vie a été prévue et ordonnée avec toutes ses harmonies ; que toutes les habitudes, toutes les relations que nous contractons dans le commerce du monde, sont des conséquences nécessaires de notre organisation ; et qu'il ne nous appartient ni d'expliquer ni de vaincre les sympathies dont nous nous trouvons quelquefois liés. Par quel autre ascendant que celui d'une autre fatalité toute-puissante, ce ravisseur qui m'a dépossédé de mes plus chères espérances serait-il venu me séduire et me subjuguier, quand tout m'était odieux en lui, et que j'aurais voulu pouvoir mettre un monde entre nous deux ? ([1803]/1835 : 51)

O este segundo fragmento, donde la Fatalidad es mostrada como una faz del Destino y viceversa ¿Cuál Destino? Precisamente, al interior de una lógica de las singularidades, el que corresponde a cada pensamiento.

[...] et après avoir rassemblé toutes les puissances de son âme, il leur peignit d'une manière touchante les adversités qui avoient empoisonné sa jeunesse, la grandeur de ses pertes, la douleur de ses épreuves, et surtout l'acharnement de cette fatalité funeste qui les avait enveloppés tous deux dans les horreurs de sa propre destinée ([1803]/1835 : 95)

Por otra parte, pero en una sintonía temible, Alphonse de Lamartine, en el primer tomo de su *Histoire des Girondins* (1847), relatando los tumultuosos acontecimientos circundantes al Terror del noventa y tres y sus alrededores, describe la situación de M. de Lessart, Ministro del Interior en 1791, y dice: «...Il n'avait contre lui que la fatalité qui pousse les choses et les hommes au dénoûment » ([1847]/1858: 305, 306). Tal tono, ambivalente y a golpes, es reflejo también de su propio estado interior al redactar las líneas.

Antoine Court (1995) muestra a Lamartine dentro de la misma variación de sensibilidad hugoliana, que ya desde finales de 1820 buscaba fuerzas desconocidas por él en otros lugares y tiempos que no le fueran domésticos ni libres de peligro (*Les Orientales*). Refiriéndose al orador excepcional de la Segunda República, plantea Court: « Certes, il s'est toujours vanté d'être 'né Oriental', et joueur, et fataliste ; mais il savait, cet hiver-là, qu'il jouait gagnant » (1995 : 305).

En la novela de amor *Raphaël* (1849), Lamartine crea un personaje espejado a él mismo, que se ve conducido por series de hilos que desconoce. El protagonista se sabe arrastrado por potencias que lo exceden temporalmente. Su amada, Julie, intuye estos lazos milenarios: « Les anciens, dans leur ignorance populaire sous laquelle se cachait leur profonde sagesse, le savaient bien, ajouta-t-elle encore, car ils priaient tous les dieux de leur invention, mais ils ne priaient pas la loi suprême : le Destin ! » ([1849]/1862: 81).

La fatalidad no deja de coquetear, en estos apartes, con el juego y el riesgo, con el ruego y el tiempo, y con la noción de ley. Una fuerza *qui pousse*, pero que también, como una marea, recoge, trae de vuelta, encara. Su aparición súbita se desplaza a través de hilos proteicos que alimentan tanto como debilitan a sus marchantes. El juego, la caza, las redes, las trampas, se arremolinan y divierten en este pasatiempo fatal de una presencia no humana que mueve los peones. Éstos responderán.

Un peón, una mosca, un insignificante elemento de la naturaleza, es capaz de desatar huracanes. Los conceptos de cacería, de compromiso mortuorio y vital retumban incesantemente en los hilos que teje la Fatalidad. El *gefährlich leben* de Nietzsche, el *vivir peligrosamente*, no es ajeno al espíritu romántico, y en absoluto distante al romanticismo francés que estudiamos.

En *La mouche* (1853), de Alfred de Musset, Su Majestad Louis XV, dialoga con Madame de Pompadour, cortesana y amante principal del Rey. Una epístola que un enamorado caballero envía a la noble recrea la conversación en torno al fuego de los amantes en la Corte. “Le Bien-Aimé” se ríe de la ingenuidad del pobre pretendiente y pide a su dama que arroje la carta al fuego. La insistencia del caballero lo conduce eventualmente a las puertas de la marquesa, quien teme que Luis XV arribe y sepulte al

intruso. En el quinto aparte leemos una conversación entre los dos, donde la seducción se revela a través de un signo extraño y familiar:

Sur l'épaule frêle, blanche et mignonne de madame de Pompadour, il y avait un petit signe noir qui ressemblait à une mouche tombée dans du lait. Le chevalier, sérieux comme un étourdi qui veut avoir bonne contenance, regardait ce signe, et la marquise, tenant sa plume en l'air, regardait le chevalier dans la glace.

Dans cette glace, un coup d'œil rapide fut échangé, coup d'œil auquel les femmes ne se trompent pas, qui veut dire d'une part : «Vous êtes charmante» et de l'autre : « Je n'en suis pas fâchée » ([1853]/1963: 336)

Perturbador signo/lunar en forma de insecto que, dando el nombre a la novela, aparecerá sólo hacia el final, y sin embargo la determina. Una vez esbozada la atracción entre las dos almas, el peligro empieza: « Sa Majesté est à la chasse ; je viens d'entendre sonner dans le bois de Satory ». El cuarto aparte anticipa ya la presencia de las fuerzas del destino, que es atributo parejo y vehículo de la Fatalidad. En una disertación que cubre el paseo del caballero soñador y solitario, el juego aparece como rasgo del coqueteo entre compulsión y gloria:

Une telle façon de penser peut et doit même paraître extravagante aux esprits calculateurs, qui ne négligent rien et laissent le moins possible au hasard ; mais les gens les plus froids, s'ils ont été jeunes (tout le monde ne l'est pas, même au temps de la jeunesse), ont pu connaître ce sentiment bizarre, faible et hardi, dangereux et séduisant, qui nous entraîne vers la destinée : on se sent aveugle, et on veut l'être ; on ne sait où l'on va, et l'on marche. Le charme est dans cette insouciance et dans cette ignorance même ; c'est le plaisir de l'artiste qui rêve, de l'amoureux qui passe la nuit sous les fenêtres de sa maîtresse ; c'est aussi l'instinct du soldat ; c'est, surtout, celui du joueur ([1853]/1963 : 783).

Juego, peligro, caza, deseo. La mosca de Musset no explicita su araña, precisamente porque ésta se expresa de muchas formas, obtiene múltiples disfraces. Nos interesa hasta este punto el rasgo característico de la fatalidad en términos de una fuerza inmovible que sin embargo moviliza, un sendero inexorable que no obstante incita a ser atravesado; mandatos de hierro que atenazan a los jugadores implicándolos en una corrida inflexible y que empero clama por su musculación.

Tenacidad, rigidez, presión, son atributos que retomará Alfred de Vigny (1863-4) cuando nos habla de las hijas del Destino. En su poemario « Les destinées », el poeta piensa



desde distintas ópticas la miseria humana y la fatalidad, llamando a esta última de idéntico modo al que lo hizo ese nueve de septiembre de 1803 Charles Nodier. Sesenta años después, escribe Vigny:

[...] Et l'on vit remonter vers le ciel par volées  
Les filles du Destin, ouvrant avec effort  
Leurs ongles qui pressaient nos races désolées ;

Sous leur robe aux longs plis voilant leurs pieds d'airain,  
Leur main inexorable et leur face inflexible ;  
Montant avec lenteur en innombrable essaim.  
Tous les astres émus restèrent en silence,  
Attendant avec l'Homme, en la même stupeur,  
Le suprême décret de la Toute - Puissance ;

Sur les tables d'airain où notre loi se grave  
Vous effacez le nom de la FATALITÉ,  
Vous déliez les pieds de l'Homme notre esclave  
([1863]/1920: 217-219).

Vemos cómo los contemporáneos inmediatos de Victor Hugo utilizan como eje principal de sus distintas composiciones los términos correspondientes al campo conceptual de la *Ananké*: fatalidad, destino, necesidad, a través de alteraciones, apropiaciones a partir de los intereses de cada escritor; pero éste resuena en todos ellos como piedra angular de una preocupación común. Ésta es también la de Victor Hugo, que comparte con sus rivales y amigos tal obsesión en el curso de sus obras. Existe, empero, una diferencia. Ninguno, ni Chateaubriand, Nodier, Lamartine, Musset o Vigny, desearon hacer de esa *Toda-Poderosa* como la llamaron los poetas, un sistema, el eje constructor de una arquitectura, y mucho menos de una edificación cerrada y conclusa.

Gérard Gengembre (2010), en su ensayo titulado « Le roman historique: mensonge historique ou vérité romanesque? » muestra cómo Victor Hugo en singular, a partir de la novela *Notre-Dame de Paris* inicialmente, toma las propiedades, conceptos y principios que hemos revisado, para apropiárselos a través de distorsiones de época. Esto con miras a una resignificación histórica de acontecimientos pasados, otorgándoles una redefinición interesada de la *Ananké*, que confluirá nuevamente en una historia babélica y laberíntica de los hechos narrados desde *su* romanticismo.

Si la trama central de la novela sitúa una presencia femenina en el núcleo de tres formas de deseo (en torno a Esmeralda: el ímpetu obsesivo de Claude Frollo, el caprichoso coqueteo de Phoebus y el amor entregadamente pasional de Quasimodo), los personajes masculinos se definen también por significaciones simbólicas e históricas. Esta historicidad tomará parte fundamental en el carácter cerrado de la obra tripartita que construye el *sistema* en mención hugoliano.

Una exégesis de los personajes y su carácter de símbolo es arriesgada por el ensayista para plantear, a manera de aventurero intérprete, analogías críticas. El archidiácono, dirá, remitiría a la imperante Iglesia teocrática; el capitán Phoebus a la nueva Monarquía que Luis XI construye contra el feudalismo tradicional; y el monstruo, sordo y jorobado, aludiría a la infancia de las multitudes, a su fuerza todavía mal medida, y a su primitiva falta de armonía corporal (Gengembre, 2010).

A medida que nace el Estado moderno, se enfrentan las masas y la Iglesia, la Realeza y la Burguesía, conflictos que preludian la historia de una Francia nueva. De tales luchas en busca de reconciliaciones estables, se excluyen las singularidades tangenciales, los truhanes y los bohemios. El desenvolvimiento trágico de estas relaciones interroga, para la crítica, una verdadera reconstrucción de la Historia hugoliana.

Todos los personajes en mención son presas de mutaciones y debacles de la Tradición conocida. « *Roman archéologique* » (como la tilda Gérard Gengembre, 2010: 370), *Notre-Dame de Paris* es también el llamado inicial de las convulsiones de Hugo. Si la dimensión que denuncia los excesos de un clérigo es evidente (manifiesta por la acusación hacia la *Anankè des dogmes*), Quasimodo pertenece a lo largo y ancho de todas sus fibras a la Catedral, de la cual es ciertamente una piedra viva.

Corporizando el sonar de las campanas y vitalizando las gárgolas, resulta promesa de una nueva construcción social y espiritual. Mito de un Pueblo a venir, el jorobado evoca el advenir religioso de la humanidad en el universo de Victor Hugo. Religioso en tanto que promesa, acto de fe, que a punta de imágenes sin sonido visualiza un porvenir comunitario. El fracaso de Quasimodo es el fracaso mismo del lenguaje, que queriendo comunicar y unificar, escinde y pluraliza. Babel del desacopllo, de la dicontinuidad y de la multiplicidad

de lenguas, que en el concepto de la *Ananké* encuentra un polo de severidad y de ilación insospechada.

Bajo el uso de la transliteración, Hugo hace de la *Ananké* una composición tríplica, aun cuando el concepto lo utilice en otras de sus obras y poemas además de *Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables* y *Les Travailleurs de la mer*. Es en el bloque de estos tres libros, empero, que manifiesta un proyecto novelístico que se forja gracias a la *Ananké* como fuerza de gravedad. ¿Era esa la intención del autor desde la primera de las novelas? ¿Por qué es relevante para la literatura saberlo? Una cosa es cierta. En los románticos citados, la fatalidad se presenta siempre mayestáticamente, con una severidad sublime y trágica. Victor Hugo imprime una novedad al tratamiento de tan elevado concepto, permitiéndose, para introducirlo en su programa, historizarlo, contextualizarlo, grandificarlo, simbolizarlo, incluso ridiculizarlo en ocasiones. El modo en el que el lector llega al corazón del proyecto arquitectónico de Hugo no es en lo absoluto desde lo sublime, sino, veremos en seguida, desde lo grotesco y lo vil, lo mundano y lo mezquino.

## CAPÍTULO III

### RELECTURA DE LA ANANKÉ DESDE LA RISA GROTESCA

#### 1. PRIMERA APROPIACIÓN HUGOLIANA DEL CONCEPTO DE ANANKÉ

El objetivo principal del presente capítulo será el de analizar y problematizar el enlace que hace Hugo entre la *Ananké* y la isotopía recurrente *mosca-araña*, a través de la risa y de lo grotesco. La directriz de las novelas *Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables* y *Les Travailleurs de la mer* introduce, como veremos, un vector regente de naturaleza asfixiante, modificado de forma inquietante por rasgos grotescos. Una arquitectura del encierro se despliega en efecto en estas tres obras para ejemplificar, a través de una trinidad hilada, la naturaleza ambivalente de las acciones y pasiones de cada personaje hugoliano.

En primer plano, analizaremos el lugar que ocupa el movimiento de lo risible y sus implicaciones en el pensamiento de Hugo; su énfasis en lo patéticamente hilarante como presencia que introduce una novedad en el modo de ser de la sensación romántica francesa; y en lo que a nuestro autor respecta, la importancia que tendrán la risa y lo grotesco como zócalo en su modo de concebir inicialmente la *Ananké*.

En segundo plano, estudiaremos por qué para el escritor esta última noción es simbolizada por un escenario concreto y sin embargo móvil, de figuras transmutables. Mostraremos la isotopía de *la mosca y la araña* como herramienta primera que sirve a Victor Hugo para hacer visible la *Ananké de los dogmas, de las leyes, de las cosas*, consecuentemente con el proyecto manifiesto en la advertencia de *Les Travailleurs de la mer*. Acto seguido, indagaremos, siguiendo teóricamente a Joanna Augustyn (2008), el

motivo por el cual tal trama arácnida es a nuestro entender un símbolo y no una metáfora, una alegoría, una simple ilustración o un ejemplo. Investigaremos el carácter múltiple, polisémico, del símbolo, para arribar, finalmente, al modo en el que Hugo encuentra en esta trama el medio óptimo para dar a entender a quien lo lee lo que él comprende por fatalidad.

Por último, esbozaremos la caracterización de los distintos mecanismos que permiten construir la noción hugoliana de *Ananké*: persecución, encierro, ambivalencia, acecho, que constituyen la lucha contra la encrucijada múltiple padecida por quien ha caído en sus redes. Desde un examen sobre lo grotesco en la cultura popular de la Edad Media, que Hugo busca reproducir en *Notre-Dame* confrontando sus proximidades y diferencias con el mismo concepto en el Romanticismo, veremos cómo el novelista conduce al lector hacia las puertas de entrada de la *Ananké*. Analizaremos también cómo Hugo encarna, en la concreta narración novelística, una noción filosófica en la particular dupla araña-mosca: dupla (figura, conjunto de imágenes, isotopía) que no solo construye una visión de mundo que discute el problema de la libertad humana, sino que hace, a su vez, avanzar la acción hasta volverse procedimiento.

Dado que es en el libro *Notre-Dame de Paris* en donde se plantea a modo de fundamento explícito la simbolización de la *Ananké* mediante el conjunto *araña/mosca* - como núcleo de la red hugoliana que se tejerá lentamente, a través del mismo símbolo, en las tres novelas- el presente capítulo se enfocará de manera central en esta primera obra. Se pretende así proporcionar al lector un hilo de Moira que esboce los contornos de este tejido, para la introducción paulatina en el posterior sendero triangular hugoliano.

En el primer apartado de la presente investigación (Capítulo I, “Puestas en abismo de la *Ananké*”) fuimos testigos del vínculo explícito, directo, creado por Victor Hugo en el seno mismo de la narración entre el campo de fuerza de la *Ananké/Fatalidad* y la isotopía *mosca-araña*. Recordemos la escena del capítulo V, libro VII, en la que el archidiácono Claude Frollo atenazaba alucinado a su interlocutor:

Maître Jacques, cria-t-il, laissez faire la fatalité ! [...] Oh ! oui, continua le prêtre avec une voix qu'on eût dit venir de ses entrailles, voilà un symbole de tout. [...] Les ailes arrachées, entre les antennes de fer de la fatalité ! –Maître Jacques ! maître Jacques ! laissez faire l'araignée ! (2005b : 278).

Este símbolo concentrado despliega, literalmente, a la manera de una red, toda una gama ulterior de imágenes recurrentes en las tres novelas. Cada vez, veremos, que en las novelas aparecen situaciones de acechanza, de prensión, de captura, el lector atento observa la aparición de esta isotopía junto al campo conceptual de la *Ananké*, en un proceso de tematización. Las alusiones son tan directas que no hay arbitrariedad en la evocación.

A esta palabra, *Ananké*, que Victor Hugo transliteró como *fatalidad*, se hila una polisemia que la invoca incluso sin ser citada textualmente. La lectura de las novelas del corpus indica una recurrencia de la imagen de la telaraña y sus miembros a través de variadas alusiones. Tal como señalábamos, *Notre-Dame de Paris*, que es la primera de las tres novelas del proyecto hugoliano, funciona como base de una composición de escenarios que reaparecerán luego incesantemente, y con mayor grado de complejidad y de explicitación en la medida en que el proyecto, luego condensado en el “Avertissement”, va ganando en densidad y conciencia por parte del escritor.

Es importante en este momento destacar un factor que nos parece central. Los pensadores griegos analizados en el primer capítulo, siempre que hablaron de *Ananké*, introdujeron esta fuerza de manera majestuosa, grandilocuente, sublime. Estudiamos, en el capítulo primero, a Platón, refiriéndose a la *Poderosa Necesidad* como *Gran Diosa hilandera* que ata los cuerpos astrales con las penumbras del Cosmos (*La República*, libro X, 616c, 617b y 617c). Vimos a Anaximandro, quien refiere a *Ananké* como motor de las destrucciones universales (citado por Simplicio, en su *Física*). Revisamos a Parménides de Elea, quien ve a la Necesidad como vigorosa contenedora de toda proveniencia (*Poema del Ser*). Repasamos a Empédocles y a Heráclito, quienes llegan a la *Ananké* a través del temblor de la más perfecta forma geométrica, la esfera, y mediante la comunión titánica de elementos (Bollack, 1992: 48). Consideramos a Homero, para quien arribar a la *Ananké* pasa por el heroísmo de los mortales en pugna con magnánimos contrasentidos (*La Ilíada*, Cantos VI y XVI). Esquilo y Sófocles no se quedaron atrás, y vimos cómo para presentar al observador/lector a la Madre de las Moiras, contaron titanes en cadenas y tragedias desgarradoras dado su equilibrio y composición grandiosa (*Prometeo encadenado*, *Edipo en Colono*, *Antígona*). El libro V de la *Metafísica* de Aristóteles, introduce también a la

*Ananké* de manera sublime, esto es, como una presencia que excede monumentalmente a la inteligencia humana, trastornándola.

Pues bien, nuestra hipótesis es que todos estos modos grandiosos de crear la antesala para la revelación de la *Ananké*, son en Victor Hugo intencionalmente deformados, y en algún punto traicionados, por la mediación de lo grotesco. En *Notre-Dame de Paris*, el autor, para presentar por primera vez a sus lectores lo que en adelante signará bajo el nombre de *Ananké*, rehúsa a los arribos de grandeza, sublimidad, y opta voluntariamente por los de la vileza, lo pequeño y la mezquindad.

Victor Hugo no llega a la *Ananké* a través de escenas majestuosas e indecibles, sino a través de lo risible y lo caricaturizable, a través de lo deforme, de la burla y de la hilaridad. La risa, particularmente la risa grotesca, conduce al lector, en *Notre-Dame de Paris*, por pasajes muy poco sublimes, al final de los cuales se mostrará la *Ananké* - interesante paradoja de la representación- tan sublime y dolorosa como los griegos a su modo la expresaron. Este tratamiento de la *Ananké* a través de la risa y lo grotesco se da primero en *Notre-Dame* y en los episodios iniciales de reflexión sobre el concepto heleno. Tal primer vínculo no es azaroso.

Lo grotesco cruza en efecto de manera secante la trama del primer romanticismo en Hugo: *Cromwell*, *Hernani* son dos de los puntos más significativos donde lo secular extremo y la pretensión de elevación sublime se exaltan y trenzan. A continuación revisaremos tal aspecto de ambas obras con miras a un esclarecimiento, en Hugo, sobre la sintaxis burla/solemnidad. Desde esta perspectiva, Victor Hugo se aleja en un primer momento de lo que hemos dado en llamar la visión clásica de la *Ananké*, tal como la plantean los griegos y fue expuesto en el capítulo I. Posteriormente, como veremos al final de este capítulo, *Les Misérables* y *Les travailleurs de la mer* retomarán la presentación clásica de la *Ananké*. Lo que interesa resaltar hasta este momento de la exposición, es que lo grotesco dentro de la escritura de Hugo funciona como una renovación de lo que el poeta entiende como clasicismo.

¿Cómo se da esta combinación inesperada? Es preciso considerar que, justamente en 1827 y 1830, muy pocos años antes de completar su novela gótica, el autor acababa de crear un manifiesto y una *escena* en contra de lo formal como valor autónomo clásico.

*Notre-Dame de Paris* concreta efectivamente en la novela lo que ya el escritor anunció para el drama *Cromwell*, cuyo famoso prefacio, voz regente del romanticismo francés decimonónico, dejó en claro que no hay que pormenorizar la irregularidad y lo contrahecho, sino contemplarlos como componentes articuladores nucleares del drama romántico, de manera siamés con lo sublime. Su obra *Hernani* logró ser la puesta en escena de esta teratología.

En el corazón del conflicto está justamente el problema de la risa y más aún el de la carcajada: estos impulsos eran rechazados tradicionalmente, desde la Edad clásica, por bastiones principales de la Iglesia -entre ellos Bossuet- porque se temía que podrían crear un conflicto con la asumida visión del mundo, entendido como eterno padecer: « nous n'avons point sur la terre, depuis le péché, de vrai sujet de nous réjouir » (1881: 100), se lee en las *Maximes et Réflexions sur la comédie* de Bossuet (1694). La risa y el impulso de la burla irían en contra de la noción de dominio de sí y del sabio uso de la inteligencia. La pregunta problema central se esboza: ¿Cómo hablar de lo sublime y la religiosidad, aun para glorificarlos, en un templo de impiedad, crueldad, pantomima e histrionismo como es el teatro?

Defensores de tal modo de expresión (Sedaine -1719-1797, Marivaux -1688-1763) subrayan una finalidad moral del género, capaz definitivamente de servir a la formación integral del espectador. La educación sensible del auditorio no debe hacerse, sostienen, por medio de largos y establecidos sermones, sino también por la fuerza del ejemplo contingente y azaroso, a veces erróneo, invadido de (programados) falsos pasos y movimientos, recurso de enorme poder en el teatro. En tiempos del romanticismo hugoliano, las pronunciaciones del prefacio a *Cromwell* inicialmente se asombran de la preponderancia y casi exclusividad de lo mayestático y lo sublime teatral; su ausencia de hilaridad:

[...] Mais c'est surtout dans la tragédie antique que l'épopée ressort de partout. Elle monte sur la scène grecque sans rien perdre en quelque sorte de ses proportions gigantesques et démesurées. Ses personnages sont encore des héros, des demi-dieux, des dieux ; ses ressorts, des songes, des oracles, des fatalités; ses tableaux, des dénombrements, des funérailles, des combats. Ce que chantaient les rhapsodes, les acteurs le déclament, voilà tout [...] Le théâtre des anciens est, comme leur drame, grandiose, pontifical, épique. Il peut contenir trente mille spectateurs; on y joue en plein air, en plein soleil; les représentations durent tout le jour ([1827]/1889: 10-11).



Aquí Hugo enseña un matiz: tal sublimidad es exagerada, la más de las veces falsa, enmascarada. Lo que hay son muestras de astucia más que de sinceridad ceremonial. Los paisajes se sobreactúan, aun cuando busquen dar la impresión de iluminaciones divinas. Las figuras celestes también se pierden; los cuerpos incinerados acechan tras bambalinas:

Les acteurs grossissent leur voix, masquent leurs traits, haussent leur stature; ils se font géants, comme leurs rôles. La scène est immense. Elle peut représenter tout à la fois l'intérieur et l'extérieur d'un temple, d'un palais, d'un camp, d'une ville. On y déroule de vastes spectacles. C'est, et nous ne citons que de mémoire, c'est Prométhée sur sa montagne ; c'est Antigone cherchant du sommet d'une tour son frère Polynice dans l'armée ennemie (les Phéniciennes); c'est Évadné se jetant du haut d'un rocher dans les flammes où brûle le corps de Capanée (*les Suppliantes* d'Euripide); c'est un vaisseau qu'on voit surgir au port, et qui débarque sur la scène cinquante princesses avec leur suite (*les Suppliantes* d'Eschyle), ([1827]/1889: 10-11).

El joven Hugo se siente, como sus contemporáneos cómplices en las artes y en las letras, llamado por una modernidad que muestre con claridad los múltiples matices del drama humano, desde sus honores hasta sus vergüenzas y ridiculeces. No se contenta con las cortinas de los viejos y buenos pilares y dinteles del pensamiento clásico, sino que se ve implicado en un llamamiento hacia la creación de nuevos modos de presentar los problemas del espíritu. La búsqueda de una homogeneidad espacio/temporal de los sucesos ya es una levita que no horma, así como tampoco lo hace la seriedad monumental de las estatuas de yeso. La mugre y la fealdad, mal que queramos, cohabitan con la limpieza, le dan su razón de ser, así como los cuerpos mutilados son fuertes y silenciosos soldados que callan sus triunfos detrás de los cuerpos completos que, gracias a ellos, sobreviven al combate.

La seriedad total, signo irrefutable de metabolismos molestos e incómodos consigo mismos, llegó al punto de necesitar una bandada de pájaros que la hiciera reír. Hugo y su banda (Théophile Gautier, Nerval, Berlioz, Dumas, Balzac), lograron que la armonía y la desarmonía se trenzaran, creando una nueva música para la poesía. Lo bestial y lo espiritual, los días y las noches, lo conocido y la extrañeza, lo inestable y lo sedentario, creaban por fin un forcejeo del que brotarían frutos renovadores de la pátina secular del pensamiento.

Una tentativa de renovación, de renacimiento, competente a las fuerzas de expresión artística, se apostaba como una revolución espiritual y vital, tal como recuerda Gautier en

su *Histoire du romantisme* (1871). Teorías, poéticas y sistemas por fin se mostraban como mutables, pluralistas, sensuales y cambiantes de humor. Lo singular podía mirarse con lo Universal, sin tener que moldearse en lo particular ni en lo general (vagas categorías). El estilo noble y el estilo vil, las expresiones elevadas y las bajas, el tiempo, el contexto, la situación de cada drama, mostró a gritos su desnudez, con todas sus perfecciones y defectos. Así lo demuestra el siguiente fragmento, tomado nuevamente del prefacio a *Cromwell*, en el que el autor enfatiza la necesidad de plasmar la mezcolanza profunda de cada sensación representada, con sus simas y cimas en ocasiones difíciles de discernir:

[...] la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue, du créateur ; si c'est à l'homme à rectifier Dieu; si une nature mutilée en sera plus belle; si l'art a le droit de dédoubler, pour ainsi dire, l'homme, la vie, la création; si chaque chose marchera mieux quand on lui aura ôté son muscle et son ressort; si, enfin, c'est le moyen d'être harmonieux que d'être incomplet. C'est alors que, l'œil fixé sur des événements tout à la fois risibles et formidables, et sous l'influence de cet esprit de mélancolie chrétienne et de critique philosophique que nous observions tout à l'heure, la poésie fera un grand pas, un pas décisif, un pas qui, pareil à la secousse d'un tremblement de terre, changera toute la face du monde intellectuel. Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit ; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie. Tout se tient.

[..] Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtre qui masque la façade de l'art ! Il n'y a ni règles, ni modèles ; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui pour chaque composition résultent des conditions d'existence propres à chaque sujet (1889: 15, 35).

Un año antes de la aparición de *Notre-Dame de Paris*, en 1830, Victor Hugo presentaba la pieza teatral *Hernani*, drama en cinco actos que acentuaría la poética programática anunciada en el prefacio a *Cromwell*. Enfatizamos en lo que en estas dos obras se dice con el fin de mostrar el por qué Victor Hugo no hablará de la *Ananké* tal como lo hacen los antiguos, sino que los modos de aparición del concepto emergen en el romántico (de acuerdo con los manifiestos expresos por el autor dos obras inmediatamente anteriores en lo referente a su concepción de la creación artística) trenzando lo sublime con lo infame, con lo inmundado, con lo risible, con lo grotesco. Esto singularmente en *Notre-Dame de Paris*.

*Hernani* referirá la atención a lo popular, con el fin de dar con su claroscuro, su propia aristocracia: refiere una anarquía que no es la de la destrucción simple, sino la de la construcción rebelde a despotismos arbitrarios:

Que les vieilles règles de d'Aubignac meurent avec les vieilles coutumes de Cujas, cela est bien ; qu'à une littérature de cour succède une littérature de peuple, cela est mieux encore ; mais surtout qu'une raison intérieure se rencontre au fond de toutes ces nouveautés. Que le principe de liberté fasse son affaire, mais qu'il la fasse bien. Dans les lettres, comme dans la société, point d'étiquette, point d'anarchie : des lois (1889: 8).

*Hernani* es un drama plagado de mal humor, recreada en un País Vasco medieval que deviene misterioso y arabesco. El humor de Hugo, que le hará construir una de las risas más grotescas de la literatura romántica<sup>14</sup>, lo ha llevado a ser considerado por críticos como Alain Vaillant (2008) el primer esteta de la risa. Esto por lo menos en lo que al romanticismo francés atañe.

La risa infame, la carcajada temible y de hampa, conducirá al lector de *Notre-Dame de Paris* a la primera aparición del símbolo de la *Ananké*. Antes de estudiar tal aparición y sus consecuencias para la obra hugoliana, detengámonos brevemente en las consideraciones de Vaillant (2008:1-3), importantes para la articulación de nuestra hipótesis inicial que es la siguiente: Victor Hugo introduce la problemática de la *Ananké* a través de una estética de lo grotesco, facilitada históricamente por el cronotopo de Notre-Dame de Paris que es la Edad Media tardía.

Así pues, Alain Vaillant esclarece que si se piensa la evolución del romanticismo, las primeras obras de los años 1820-1822 hasta finales de esa década, marcada sobre el doble frente del teatro y de la novela por las publicaciones de *Hernani* y de *Notre-Dame*, se vieron signadas por una contribución del autor que aún no se ha meditado lo suficiente. Hay que admitir, señala el crítico, que el aporte indiscutible de Victor Hugo a la revolución cultural romántica es el lugar central que asignó a la risa en su proyecto literario: fue el primero de la *Nouvelle école* y el único de los tres grandes poetas líricos (Lamartine, Vigny y él mismo) en hacerlo tan homogéneamente, en cada uno de los géneros que trató.

---

<sup>14</sup> Cfr. la novela *L'homme qui rit* [1869]. El hombre que ríe, Gwynplaine lo hace por haber padecido de pequeño la operación *Bucca Fissa*, ejecutada por un flamenco con una navaja. Así, el niño funcionaría como buena figura circense entre los gitanos, de feria en feria con sus fabricados espectáculos.

Más exactamente, la risa es el zócalo indispensable sobre el cual Hugo edifica el tríptico formal que concibió y teorizó desde el prefacio a *Cromwell*, y que continuó a lo largo de sus diversas obras según modalidades literarias distintas: un tríptico que articula estrechamente, por lazos de implicación recíproca y de homología artística, lo grotesco, el drama y el verso (2008: 1).

## **2. DEL REALISMO GROTESCO A LO GROTESCO DEL ALMA ROMÁNTICA**

### **2.1 Contextualización histórica de lo grotesco**

El término italiano *grottesco*, que refiere etimológicamente túneles subterráneos, senderos y *grutas* escondidas, fue exaltado en el siglo XV tras descubrirse, en territorios romanos, series de pasajes y galerías deformes propios del siglo I. d. C. El modo en el que estas grutas estaban ambientadas, aludía, como ellas, a lo escondido, a lo retorcido, a lo inesperado (Cicero, 1976).

De tal despliegue de disonancias de subsuelo, surge un arte basado en sus rarezas, excentricidades, absurdos y quiebres declinados. Pintores y artesanos redescubrieron un modo de ser latente no sólo en la Roma del siglo XV, sino visible singularmente, de manera manifiesta, en las plazas públicas de Francia, de Inglaterra, de España. Todos estos países, sin saberlo, producían espectáculos *de gruta* en sus modos de festejar y de rebuscarse el pan, de celebrar las fiestas, de mendigar favores. Se contemplaban figuras encorvadas, de rostros profundamente asimétricos, dentaduras cruzadas, voces a la vez roncas y agudas, donde el discurso razonable se perdía en pasadizos de sin razón y carencia de sentido (Hauser, 1969).

El “Loco” de la Edad Media es un hombre que lleva máscara y que toma su sinrazón como autoridad para darse a un discurso libre de censuras o represiones, desprendiéndose de las constricciones reglamentarias (García Pradas, 2001: 34-37). Los locos/tontos (*sots*), salían por las calles lanzando frases provocadoras e insultantes, de seducción onerosa a las mujeres, y de agresión a toda rectitud o normatividad. Tales fiestas tuvieron implicaciones literarias precisas, cuando, hacia fines de la Edad Media, nació un género teatral denominado *sottie*, cuyos orígenes poseen como tabladillos principales estos

eventos sombríamente carnavalescos. Los personajes de *La Fiesta* cumplían una función determinada y carecían de personalidad propia. Tratábase de mirones públicos, y su acto era el de criticar mediante burlas y carcajadas la dimensión socio-política de su contexto inmediato, así como a los distintos actores sociales de su comunidad (García Pradas, 2001: 40, 41).

Con respecto a estas fiestas populares de la Edad Media e incluso de comienzos del Renacimiento, Mijail Bajtin (1994) recalca, en un texto ya clásico, su importancia al señalar que el mundo infinito de las fuerzas y manifestaciones de la risa allí exaltada, se diferenciaba de la cultura oficial, del tono estructural, instituido y feudal de la época. Apunta que dentro de su diversidad, estas fuerzas y pronunciamientos (las fiestas públicas carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y “bobos”, gigantes, enanos y monstruos, payasos de distintas clases y niveles) poseen una unidad de estilo que constituye parte esencial e indivisible de la cultura cómica popular (1994: 9). Para Bajtin las múltiples manifestaciones de esta cultura pueden subdividirse en tres grandes categorías: 1). *Formas y rituales del espectáculo*: festejos carnavalescos, obras ridículas representadas en las plazas públicas. 2). *Obras cómicas verbales*: (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar. 3). *Diversas formas y tipos de lenguaje familiar y grosero*: insultos, juramentos, lemas populares (1994: 10).

Cuando estos rasgos entran en conjunción crean un espacio/tiempo que no compagina con la especialidad o la temporalidad de la conciencia oficial tanto estatal como religiosa. Se presenta a modo de ruptura, quiebre, tartamudeo o sobresalto del ritmo ordenado de los mandamientos sociales. Rasga su tejido y deja entrar cambios de visión que trastornan la óptica secuencial:

Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo*, y creemos que sin tomar esto en consideración no se podría comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista. La ignorancia o la subestimación de la risa popular en la Edad

Media deforma también el cuadro evolutivo histórico de la cultura europea en los siglos siguientes (1994: 11).

Los espectadores no asisten a la fiesta, sino que la viven. En el curso de la algarabía sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, independientes de las normatividades ajenas a su propia duración. Bajtin llama *realismo grotesco* a las imágenes referentes a esta vida. Se trata de una tipología peculiar y descentrada, informe y plástica; una concepción estética de un vitalismo bizarro, arraigado profundamente al cuerpo y a sus desmesuras. Lo desproporcional transgrede la lógica de las proporciones serenas, e introduce en ellas un rasgo prominente de *degradación*.

Degradar, rebajar, consiste en aproximar lo corporal a los estiramientos y movilizaciones de la tierra: entrar en comunión con ella a través de la risa. Se concibe la tierra de este modo como un principio de absorción y simultáneamente de nacimiento. Al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se destruye y se da luz a una nueva construcción.

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo* nacimiento (1994: 24, 25).

A través de estas propiedades, hace Bajtin una acotación que nos conduce a una de las facultades primeras de la naturaleza propia a ciertas almas, cuando se ven envueltas en los hilos de la *Ananké*. Se trata de la ambivalencia. La degradación, tal como la ha venido significando el crítico, no posee exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador. Afirmación y negación se abrazan trémulamente, en una *duración* y *simultaneidad* que vive de su propia realidad enfrentada:

La degradación [...] es ambivalente, es a la vez negación y afirmación. No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. Lo "inferior" para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un *comienzo* (1994: 25, 26).

Ahora bien, la lectura grotesca de la *Ananké*, según Hugo, se inscribe dentro de un movimiento general propio del panromanticismo europeo. Con miras a dilucidar el modo en el que Victor Hugo hace uso de lo grotesco para introducir al lector en las mil sórdidas

raíces que componen la trama arácnida de la *Ananké*, veamos cómo el sentido que el romántico da a este concepto confluye en ciertos elementos con el que hemos desvelado a través de Mijail Bajtin. Tal como desarrollaremos a continuación, y de manera finalmente esperable, lo grotesco en la Edad Media y el Renacimiento es diferente a la sensibilidad de lo grotesco en el período romántico. Un vector común, empero, los atraviesa, y es de este vector del que Hugo se agarra para unir ambos tipos de gesto en una combinación hojaldrada, que buscará cumplir la fórmula de lo sublime trenzado con lo infame.

## 2. 2. Anotaciones sobre lo grotesco en la época romántica

Por cuantos abismos y profundas diferencias hay entre los romanticismos de los diversos países de Europa, existen parentescos, simpatías, acercamientos en lo que respecta a ciertos ámbitos. Uno de ellos es la vivencia grotesca. Estudiosos especialistas del tema, como Wolfgang Kayser (1964), De Paz (1992) y Bayer (1993) nos ayudan a vislumbrar lo que podemos comprender bajo este término en la época romántica. A propósito, señala Kayser:

Poco después se publicó otra opinión que intentaba defender la ornamentaria grotesca contra los ataques denigrantes de algunos adeptos del estilo clasicista; se debió a la pluma del historiador del arte de Gotinga, Fiorillo, primer representante de su materia en la Universidad, donde luego llegó a ser el profesor de Wackenroder y Tieck. [...] Fiorillo familiarizó a sus discípulos también con el mundo y el espíritu de los grotescos. Percibimos un eco de ello en la novela de Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen* [Las andanzas de Franz Sternbald], allí donde el pintor Ludovico proyecta una forma muy nueva de pintura y ya no sólo de ornamentaria: “Luego, pintaría yo unas criaturas sumamente extrañas, en una vinculación enredada y casi ininteligible, figuras que se compondrían de todas las especies de animales para terminar abajo en plantas: insectos y gusanos a los cuales imprimiría un maravilloso parentesco con los caracteres humanos de modo que expresaran, en forma graciosa y no obstante horrible, disposiciones de ánimo y pasiones” (1964: 56, 57, 60).

Grotesco es para el Romanticismo el contraste pronunciado entre forma y argumento, la mezcla centrífuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, que son ridículos y al mismo tiempo producen horror. La interioridad anímica y la meditación existencial se funden con caricaturas y deformidades, creando un drama que no es ajeno a lo tragicómico: presenciamos así el espectáculo extraño de ver las categorías aristotélicas sobre el teatro, amalgamadas en una caricaturización psicológica social e

individual. El teatro es ahora el teatro de la mente, cuyas categorías serpentean en una borrosidad mutante.

Lo caricaturizable, en el Renacimiento, fortalecía las mutaciones del cuerpo. En el Romanticismo, es óbice con el que la mente combate para desprenderse de sus falsas fisonomías. El elemento de la risa, de la carcajada, vive una transformación: ya no se da como mero estallido (estridencia interesada en molestar, en el grotesco medieval), sino como temor agudo que ironiza y crea sarcasmos, piensa, medita, hace pensar. En el grotesco romántico las mutaciones informes rasgan sus vestimentas de mero circo y empiezan a meditar sobre el mundo y los seres con una crueldad sosegada. ¿Cuál es esta crueldad? La del ser humano que se desconoce como tal, y se encuentra cada vez más adoloridamente despojado de sus raíces, desconociéndolas. Lo cruel es que no abandona este dolor, sino que lo persigue, lo acecha incluso hasta alcanzar la muerte (Kayser, 1964: 80-83).

Para Mario Praz (1999), en su estudio sobre *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, lo horrible bello, lo bello triste, la belleza y la muerte, son parejas siameses que habitan en las obras de Novalis, Chateaubriand, Hugo, Baudelaire, Flaubert, D'Annunzio. El descubrimiento del horror, como fuente de deleite y de beldad, termina por actuar sobre el mismo concepto de belleza. Lo horrendo, en lugar de pensarse como un atributo opuesto a lo bello, acaba por transformarse en uno de sus propios elementos. De lo estéticamente bello se pasó, apunta Praz (1999: 69, 70, 71), a lo horrendamente estético.

La belleza de lo horrendo (propiedad igualmente definitoria del ser de lo grotesco romántico) no es un descubrimiento del siglo XVIII ni mucho menos decimonónico. Encontrar belleza y poesía también en las materias que en general se habían tachado de innobles y repugnantes, eran ejercicios ya conocidos por Shakespeare y otros, pero su conceptualización explícita esperaba. El elemento del dolor, que acompaña a la crueldad que vimos renglones atrás como atributo de una sensibilidad grotesca postrenacentista, se carga de voluptuosidad lírica.

Es extraño que la asociación entre voluptuosidad, religión y crueldad no haya atraído desde hace tiempo la atención de los hombres sobre su íntimo parentesco y su común tendencia. Es extraño que el verdadero y propio origen de la crueldad sea su voluptuosidad (1999: 70).



La voluptuosidad carnavalesca, el despliegue de lo monstruoso risible, la caricaturización extrema, son rasgos que Victor Hugo toma del grotesco medieval para sus propias intenciones, pero los mezcla con la voluptuosidad dolorosa, la monstruosidad interior y de pensamiento lento y severo. Con miras a contemplar el paso o la articulación que crea Hugo para deslizarse del grotesco medieval al grotesco romántico, y conducir (a partir de ese grotesco resultante) a los lectores metódicamente a un encuentro frente a frente con la *Ananké* de los dogmas, revisaremos el modo en el que en la novela *Notre-Dame de Paris* el carnaval popular es el Caronte de dos sensibilidades. De dos intensidades simbolizadas bajo una misma caricatura mutante.

Para Victor Hugo la risa revela, no la debilidad del hombre, sino su complejidad. El reír prepara y purifica de antemano las lágrimas: les da movilidad. Lo propio de la risa es que no se controla ni se encauza; puede hacer de algo accesorio, aparente, superficial, llave capital para el internamiento en lo escondido, que sin embargo se revelaba a gritos de otros modos. Se trata del fluir de movimientos subalternos, que escapan a los gruesos moldes de oposición perfección/imperfección, pasándose de uno a otro entre todas sus diminutas hendiduras y grutas, mezclándolas, arrastrándose entre sí.

### **3. *INCIPIIT QUASIMODO***

Expuesto lo anterior, veamos ahora cómo se da la transición entre lo grotesco y la *Ananké* en Hugo. Este tipo de pasaje-injerto resalta de manera acentuada, a nuestro entender, en *Notre-Dame de Paris*. La novela en cuestión inicia con el repicar de todas las campanas de la capital francesa, el 6 de enero de 1482, agitándose para saludar una doble celebración: el día de la Epifanía y el día de la Fiesta de los Locos. Se encendería una fogata portentosa en la plaza de Grève, se plantaría el “mayo” en el cementerio de la capilla de Braque, y se representaría un Misterio<sup>15</sup> en el Palacio de Justicia. Las masas, narra Hugo, se encaminaban a cualquiera de los tres eventos, encontrando predilección, empero, por la fogata. “La idea confusa atrae al tonto como al insecto la llama”, señalará en nuestro

---

<sup>15</sup> Composición dramática teatral argumentada en temas de las Sagradas Escrituras (Pignarre, 1960: 59-64).

tiempo, siglos después, Nicolás Gómez Dávila (2002: 129), refiriéndose igualmente al sentimiento de vergüenza que siempre nos queda tras haber compartido un entusiasmo colectivo. Insectos, arañas y hormigueos: toda una extraña entomología comienza a esbozarse.

En la novela hugoliana, ese día del siglo XV vio también que un buen número de personas fluía hacia el Misterio, porque era conocido que los embajadores flamencos, llegados la antevíspera, asistirían al Palacio para presenciar la obra y a su vez para observar la elección del papa de los locos, que igualmente se efectuaría en las avenidas y al interior del gran salón. La Fiesta de los locos (*Fête des Fous*), celebración pintoresca considerada como una de las influencias del teatro francés relativo a la Edad Media, consistía en una especie de liturgia al revés, en la que se aplaudían misas burlescas y la elección de personajes caricaturizados tales como Papas, Obispos y Príncipes Maniáticos (García Pradas, 2001).

La novela *Notre-Dame de Paris* escenifica una concentración popular tal como nos la ha descrito Mijail Bajtin (pero, no está demás repetirlo, bajo el filtro romántico). Abre así el telón que conducirá al lector hacia el primer acto-encrucijada en el libro. Hugo empieza a construir una arquitectura de los encierros que va a atar esta novela junto a *Les Misérables* y *Les Travailleurs de la mer*, en función del concepto de *Ananké* como fatalidad múltiple. Veamos por qué.

Según la obra, el 6 de enero de 1482 el Palacio se encontraba a reventar de curiosos que deseaban participar en la algarabía. La plaza del mismo, abarrotada de gente, brindaba a aquellos que se asomaran a los ventanales el espectáculo de un océano oleando cabezas, donde mareadas de cuerpos chocaban contra las esquinas de las casas, que se sostenían como promontorios irregulares. En el centro de la fachada del Palacio, los gritos, las risas, los gemidos, el inmenso galopar producido por miles de pies, se veían una y otra vez contenidos por los arqueros o los caballos de los prebostes, que arremolinaban los flujos de hombres.

Victor Hugo señala un poderoso contraste: el Cardenal de Borbón contra los embajadores flamencos, que visitaban Paris para concertar el matrimonio del Delfín con Margarita de Flandes. Al presentar al Cardenal, Victor Hugo emplea una imagen de *La*

*Odisea* que veremos reincidir, y que nos aproxima lenta y paulatinamente a nuestro concepto de *Ananké*. Respecto al Cardenal, señala Hugo:

C'était en effet un haut personnage et dont le spectacle valait bien tout autre comédie. Charles, cardinal de Bourbon, archevêque et comte de Lyon, primat des Gaules, était à la fois allié à Louis XI par son frère, Pierre, seigneur de Beaujeu, qui avait épousé la fille aînée du roi, et allié à Charles le Téméraire par sa mère Agnès de Bourgogne. Or le trait dominant, le trait caractéristique et distinctif du caractère du primat des Gaules, c'était l'esprit de courtisan et la dévotion aux puissances. On peut juger des embarras sans nombre que lui avait valus cette double parenté, et de tous les écueils temporels entre lesquels sa barque spirituelle avait dû louvoyer, pour ne se briser ni à Louis, ni à Charles, cette Charybde et cette Scylla qui avaient dévoré le duc de Nemours et le connétable de Saint-Pol (2005b: 34, 35).

En la mitología griega, Caribdis y Escila, monstruos de mar del ideario helénico, son dos presencias corto-punzantes situadas en bordes opuestos de un angosto canal marino. Estos seres están tan próximos entre sí que los navegantes, en su lucha por evitar a Escila, se acercan mortalmente a Caribdis, y lo contrario (Swarthy, 1939, Humbert, 1958). La expresión “entre Caribdis y Escila” se traduce, pues, en la situación en la que un individuo se encuentra entre dos riesgos de muerte: distanciarse de uno le aproxima fatalmente al otro (profundizaremos un poco más adelante esta doble relación, propiamente a través de Homero).

Al tomar prestada la imagen griega de Caribdis y Escila, Victor Hugo inserta en *Notre-Dame de Paris* el concepto de ambivalencia a través de la fatalidad odisea. La importancia de este préstamo inicial radica en que es el comienzo de una composición que comprometerá poco a poco a los protagonistas de la novela gótica. Desde el momento en que uno de los personajes iniciales de *Notre-Dame* recrea a su modo la contrariedad marítima griega, lo grotesco romántico -tal como Hugo lo plasma- anuncia la primera aparición del símbolo araña/mosca. La *Ananké* empieza a avisarse. Sigamos, no a modo de resumen sino de orientación *ariádnica*, ciertos sucesos de la novela, para contemplar ese primer rostro del símbolo.

El Cardenal de Borbón, que por lo demás era un guapo mozo de suntuosa vestidura, llegaba tarde para hacerse respetar, y miraba con desprecio una cohorte de flamencos que antes de poder degustar y conocer las buenas cepas vinícolas, se satisfacía con cualquier cerveza indiferenciada. El despelucado público centró toda su atención en él, figura tan

importante como seductora, y en el modo en el que el Cardenal se perturbó al presenciar la entrada de los cuarenta y ocho embajadores de Maximiliano de Austria.

Victor Hugo pone en escena un tercer personaje, el teatrero Pierre Gringoire, que representaría el Misterio entre tal turba. Su representación fue desplazada por la borrachera exaltada de las masas, cuya apetencia mayor era la de coronar al Papa de la Fiesta de los locos. Esta coronación correspondería al ser más grotesco e infame. Al rotar de los concursantes, Hugo se explaya en el rosario de facetas caricaturizadas que debutó, una a una, mostrándose al vulgo a través de un muestrario: muecas tetragonales, de mandíbula dislocada a voluntad; estrabismos y quijadas belfas hasta el barroquismo facial más demente, más oloroso.

En el éxtasis de la coronación, ya no había estudiantes ni embajadores ni hombres o mujeres, sólo una masa amorfa estridente y excitada, esperando a su rey. Podemos decir, de acuerdo a las descripciones hechas por el escritor romántico, que los gestos pintados por Leonardo da Vinci en su *Estudio de cabezas grotescas* (1490), apenas se aproximaban a tal despliegue de muecas estiradas, contorsionados, a través de un rosetón mínimo por el cual con dificultad asomaban los concursantes sus espantosas caras deformadas voluntariamente. De repente una multitud de aplausos manifestó que el papa había sido encontrado:

“Noël, Noël, Noël” ! criait le peuple de toutes parts. C’était une merveilleuse grimace, en effet, que celle qui rayonnait en ce moment au trou de la rosace. Après toutes les figures pentagones, hexagones et hétéroclites qui s’étaient succédées à cette lucarne sans réaliser cet idéal du grotesque qui s’était construit dans les imaginations exaltées par l’orgie, il ne fallait rien moins, pour enlever les suffrages, que la grimace sublime qui venait d’éblouir l’assemblée. Maître Coppenole lui même applaudit ; et Clopin Trouillefou, qui avait concouru, et Dieu sait quelle intensité de laideur son visage pouvait atteindre, s’avoua vaincu. Nous ferons de même. Nous n’essaierons pas de donner au lecteur une idée de ce nez tétraèdre, de cette bouche en fer à cheval, de ce petit œil gauche obstrué d’un sourcil roux en broussailles tandis que l’œil droit disparaissait entièrement sous une énorme verrue, de ces dents désordonnées, ébréchées çà et là, comme les créneaux d’une forteresse, de cette lèvre calleuse sur laquelle une de ces dents empiétait comme la défense d’un éléphant, de ce menton fourchu, et surtout de la physionomie répandue sur tout cela, de ce mélange de malice, d’étonnement et de tristesse. Qu’on rêve, si l’on peut, cet ensemble (2005b: 51).

La ovación fue unánime. Acto seguido, sorpresa del público cuando, al retirar el vencedor la faz del muestrario, la mueca se mantuvo. Era su rostro real. La multitud lo

reconoció, era Quasimodo, el campanero de la catedral *Notre-Dame*. Carlos Damperre (2008: 210), en su traducción y notas a *Notre-Dame de Paris*, aclara en este punto que la interpretación libre de *quasimodo* proviene del latín “aproximadamente”, “casi como”. Apunta que el *introito* de la misa del primer domingo después de Pascua empieza por estas palabras: *Quasimodo genito infantes* (“como niños recién nacidos”). Victor Hugo enfatiza así, desde la sola nominación, el carácter indefinido y todavía amorfo del campanero.

Por su oficio, el monstruo tenía también los tímpanos destrozados, causantes de una sordera total. Para su coronación, el gentío abandonó la sala conduciendo al nuevo rey a la plaza. Éste se dejaba llevar, sin comprender nada, pero sintiéndose por vez primera querido por el pueblo (Hugo, 2008: 78,79).

Pierre Gringoire, digno y derrotado tras contemplar el fracaso de su representación teatral, abandonó también la sala y, solitario, deambuló las calles entre soliloquios resentidos. Cada esquina lo llevaba a la plaza de Grève, donde irradiaba la luz de la gran fogata en un día que ya empezaba a atardecer. Con frío, terminó por acudir al gran imán, desde el cual alcanzaba a oír, a la distancia, un vocablo que no entendía. “La Esmeralda”, “La Esmeralda”, clamaban voces aún indiferenciadas. Al aproximarse lo suficiente, observó que la gente no sólo rodeaba la hoguera, sino también a una muchacha de aproximados dieciséis años, que bailaba sola entre serpenteos que entraban en modulación con el humo del fuego. La imagen de *lo flameante* no pudo verse mejor encarnada. La muchacha venía con los flamencos. El movimiento de sus velos armonizaba con las ondulaciones del humo, y, de prolongar el devenir de las líneas trazadas al danzar, éste se componía también con los pliegues de las nubes y del viento.

Aclaremos que es preciso sintetizar este episodio de la novela para esclarecer el modo en el que por primera vez la trama arácnida de la *Ananké* se revela. Gringoire, como una mosca, caerá en la telaraña de la Corte de los Milagros, cuya araña pronto saldrá al acecho. Este conjunto se revelará por fin como la piedra angular del proyecto novelístico hugoliano.

Así, pues, el público estaba asombrado de esa mujer flamenca, y también Gringoire, quien al conocer que se trataba de una gitana, se previno y perdió el entusiasmo. No obstante el fuego, elemento primordial, presocrático, mantiene su eterna capacidad de

hipnosis y de seducción. La bailarina terminó su danza mas no su acto, y entre los aplausos de los espectadores, pronunció un extraño nombre: “*¡Djali!*” Una cabrita blanca se hizo paso, y al alcanzar a la muchacha, respondió a sus preguntas. Ella le decía “¿en qué mes del año estamos?” Y la cabrita golpeaba una vez el suelo. Luego “¿en qué día del mes?” y ésta golpeaba ahora seis veces (2008: 95). La gente aplaudía, salvo un hombre sombrío que no quitaba los ojos de la gitana, al tiempo que pensaba para sí que se encontraba en frente de un juego de brujos. Los hilos están dispuestos, la tela se ha esbozado. Podemos comenzar.

### **3.1. La Corte de los Milagros o la lógica de la red**

Al final de la fiesta la oscuridad cayó sobre las calles de París, dispersando a las masas. Gringoire quiso seguir a la Esmeralda, pero su silueta se hacía cada vez más borrosa entre pasajes, grutas y callejones de confusión creciente. Al teatrero lo atacó el frío y el hambre; extravió su camino, observó entre nieblas distantes sombras en las que La Esmeralda casi fue raptada por dos fantasmas que luego el lector reconocerá como Quasimodo y Frollo, padrastro del campanero y maestro en Hermes Trismegisto para Gringoire (Hugo, 2005b: 67-70). El rapto fue obstruido por el capitán de los arqueros de la guardia del Rey, Phoebus de Châteaupers, quien, con espada en mano y un temerario respaldo, arrancó a la gitana de los brazos de Quasimodo. El escuadrón de la guardia, que realizaba la contrarronda, apuntó todas sus flechas al monstruo, que no pudo más que ceder. Fue amarrado y sometido, mientras que Esmeralda sorprendida preguntaba el nombre de su salvador. Acto seguido desapareció nuevamente en la noche. El acompañante oscuro del jorobado también lo había hecho.

En este punto del relato Victor Hugo conduce al lector, a través de la desorientación de Gringoire, hacia el centro de una composición artrópoda, donde las figuras de los subsuelos revelarán una lógica muy diferente a la lógica conocida que habita sobre el suelo de la conciencia humana y el entendimiento racional. Decimos que es artrópoda tal composición pues será el propio Hugo quien no cesa de recurrir a esta característica para simbolizar a la Necesidad, a la Fatalidad. Recordemos: « [...] tu te débats entre les antennes de fer de la fatalité ! [...], laissez faire l'araignée » (2005b: 278, 279).

Gringoire, aún aturdido, quiso reiniciar su búsqueda por la zíngara. Se adentró todavía más en la red de callejuelas adoquinadas, entre un escenario de soledad y enigma creciente. Tramas de lodo y pavimento, intersecciones y mallas viales interrumpiéndose y multiplicándose lo enrollaban paulatinamente. A medida que avanzaba por ese tejido de simetrías cortadas, el frío, el hambre y la humedad empezaban a penetrar sus huesos.

Alors il revint sur ses pas, et s'orientant et furetant, le nez au vent et l'oreille aux aguets, il s'efforça de retrouver la bienheureuse paillasse. Mais en vain. Ce n'étaient qu'intersections de maisons, culs-de-sac, pattes-d'oie, au milieu desquels il hésitait et doutait sans cesse, plus empêché et plus englué dans cet enchevêtrement de ruelles noires qu'il ne l'eût été dans le dédalus même de l'hôtel des Tournelles. Enfin il perdit patience, et s'écria solennellement : « Maudits soient les carrefours ! C'est le diable qui les a faits à l'image de sa fourche. » (Hugo, 2005b: 79)

Su sentido a esas alturas oscilaba entre la gitana y un poco de calor y comida. Perdido como estaba, sólo pudo andar por un largo pasillo, de manera progresivamente lenta. A la distancia, vislumbró pequeñas luces titilantes, como fuegos astrales, y cuerpos arrastrados que se dirigían a ellas. Con el atrevimiento del que tiene mucha hambre, caminó por ese sendero, y alcanzó a uno de los peregrinos. Se trataba de un lisiado que, con voz quejumbrosa, profirió a Gringoire palabras que éste no entendió. Escuchemos el segmento de la situación:

Rien ne rend aventureux comme de ne pas sentir la place de son gousset. Gringoire continua de s'avancer, et eut bientôt rejoint celle de ces larves qui se traînaient le plus paresseusement à la suite des autres. En s'en approchant, il vit que ce n'était rien autre chose qu'un misérable cul-de-jatte qui sautelaient sur ses deux mains, comme un faucheur blessé qui n'a plus que deux pattes. Au moment où il passa près de cette espèce *d'araignée* à face humaine, elle éleva vers lui une voix lamentable : « *La buona mancia, signor ! La buona mancia !* » (2005b: 79, 80).

Pierre Gringoire se alejó rápidamente del lisiado, y entonces un segundo mendigo lo abordó. Se trataba de un tullido a la vez cojo y manco, cuyo complicado andamiaje de muletas y apoyos metálicos lo asemejaba, para Gringoire, al trípode viviente de Vulcano. El trípode lo saludó y le gritó (en español en el original, con error de ortografía incluido): “*Señor caballero, para comprar un pedaso de pan*” (2005b: 80).

Caminó más rápido y por tercera vez fue interpelado. Se trataba ahora de algo o de alguien ciego, muy bajo, guiado por un enorme perro. El invidente pronunció, con un

acento gangoso y extranjero: “*Facitote caritatem!* (2005b: 80). Pierre Gringoire intentó alejarse, pero el ciego apuró también el paso, así como el primer y el segundo lisiado. Los tres comenzaron a acosarlo con un estribillo enloquecedor: “*Caritatem!*”, “*La buona mancia!*”, “*¡Un pedazo de pan!*”. El poeta echó a correr ante semejante Babel esquizoide, pero los mendigos igualmente corrieron, dejando en el recuerdo sus impedimentos. Durante su trayecto, internándose más y más en la calle, el número de pordioseros empezó a pulular.

A una calle la pueblan siempre muchas calles, como ocurre con una ola o con una llamarada. Un hueso nunca es un hueso, es un osario. A cualquier ser lo habitan muchos otros, e igualmente, afirmamos que una araña es una multiplicidad. Una legión encerró a Gringoire en seguida. Los tres primeros perseguidores lo atenazaban fuertemente con sus brazos.

Où suis-je? Dit le poète terrifié.

- Dans la Cour des Miracles, répondit un quatrième spectre qui les avait accostés (2005b: 81).

La Corte de los Milagros, *ola de sombras*, río de vicios, de mendicidad, suciedad y vagabundería, era una vasta plaza sucia y maloliente en la que todos los indeseados, ladrones y prostitutas de la mayor pobreza, habitaban las noches al calor de numerosas pequeñas fogatas. Entre casonas decrepitas e improvisadas, de fachadas roídas, carcomidas y salpicadas de vómito, alcohol y sangre, los habitantes se movían como vampiros de ciudad inmunda.

El desfalleciente bardo fue conducido hasta el Rey de la Corte, Clopin, un mendigo más sobre un tonel, que lo interrogó impositivamente. Luego vino el veredicto: Gringoire había entrado en el reino del hampa sin ser un hampón, había violado los privilegios de su ciudad. Recibiría el trato que la gente como él daba a las personas como ellos durante el día. Su merecido, la horca, sólo para divertir un rato a los truhanes (Hugo, 2008: 126).

Tras burlarse y coquetear con él, los mendigos iban a ahorcarlo, hasta que súbitamente apareció La Esmeralda –una hermana más de la Corte-, y, conociendo la regla (propia de las leyes gitanas) que dictaba el matrimonio con una zíngara como absolución para un condenado a muerte, aceptó casarse con el teatrero a fin de que no le colgasen.



Gringoire se encontró también, antes del rescate de Esmeralda, entre su Caribdis y Escila, pues los habitantes de la calle lo habían puesto en el dilema fatal de escoger entre convertirse en uno de ellos y ser ahorcado por los hombres del mundo de la luz y la cordura humana, o rechazarlos y ser muerto por los propios flamencos. La ambivalencia, el dilema, la paradoja compulsiva, la confrontación entre naturalezas depredadoras, empieza a ser dibujada por Victor Hugo como un autorretrato que encontrará en sus personajes zonas especulares. ¿Por qué creemos que Hugo dibuja una pintura propia? ¿Se trata de eso? Como veremos en el capítulo quinto, nuestra hipótesis es que Hugo va a proyectar y aplicar estas características de confrontación que encarnan sus personajes, a su propia construcción como figura de escritor comprometido con su contexto socio-cultural, y a la imagen que da de sí mismo a través de su escritura, es decir, a través de aquello que los lingüistas llaman el *ethos*, noción sobre la cual volveremos en el cuarto capítulo de la presente investigación.

### **3.2. Simbolismo y arquitectura: la catedral como fuerza orgánica**

El capítulo primero del libro segundo de *Notre-Dame de Paris*, que incluye toda esta serie de acontecimientos, se titula significativamente *De Caribdis a Escila*. Pero la imagen griega trasciende lo ocurrido a Pierre Gringoire o a la posición política del Cardenal de Borbón. Repasemos rápidamente el mito para comprender su recurrencia y los usos que de él hace Hugo.

El canto XII de *La Odisea*, versos 84, 104, 125, 230, 235, 244, 256, 260-61, 310, 428, 430, 436, 441 y 445 (1993: 285-299), cuenta cómo, en su viaje a Ítaca, Ulises arriba con su tripulación a la isla de Eea. Circe, hechicera habitante del lugar, da de comer y beber a los hombres y se aparta con el griego. Le dice que al partir nuevamente a altamar, deberá cuidarse del canto de las sirenas. Recomienda que tape los oídos de sus compañeros y que éstos lo amarren a él de un mástil, de tal modo que pueda oír el canto pero no ceder a su atracción fatídica. Después le dice que encontrará dos rumbos, entre los que tendrá que elegir: a través del primero, encarará oleajes titánicos, que arrojan con furia toda embarcación hacia rocas augustas. A través del segundo, llegará a dos promontorios. En la cima de uno de ellos, que jamás es tocado por la luz, hay una tenebrosa caverna en la que vive Escila, haciendo sentir desde allí sus horribles aullidos (v. 25-85). Su cuerpo es el de

un monstruo maligno, provisto de doce patas, seis largos cuellos y cabezas grotescas, cuyas bocas abiertas enseñan tres filas de dientes apretados, espesos, saturados de hedor mortuario.

Si bien la mitad del cuerpo de Escila se esconde en la gruta, las cabezas, por fuera del abismo, miran hacia la escarpa y exploran su presa, sea un marino, un delfín o un perro de mar. Circe cuenta que justo al frente de este monstruo hay otro peñasco, “a distancia de un tiro de flecha” (v. 102), en el que la divina Caribdis ingiere las aguas negras. Las vomita tres veces al día, y tres veces las vuelve a sorber, arrasando con quien ose interponerse en su ritmo. La hechicera aconseja a Ulises pegarse al pie de la roca de Escila y acelerar la nave al pasar (v. 100-109).

Ulises regresa con el tiempo al barco, su tripulación lo acompaña. Un viento enviado por la hechicera los impulsa mar adentro, y cuenta a sus marinos lo que les aguarda. Atraviesan exitosamente el paso por las sirenas, y atisban por fin un torbellino nebuloso. Da la orden al timonel de aproximarse al risco, y mientras avanzaban pegados a éste, apareció Escila raptando a seis de sus mejores hombres. *Entre Caribdis y Escila*, el barco marchó dolorosamente, hasta abandonar el estrecho y lograr con éxito alcanzar otra vez altamar (v. 165-261).

El capítulo, pues, que en *Notre-Dame de Paris* se titula del modo en cuestión, excede la especificidad del momento de Gringoire en la Corte, y se imprime en las ambivalencias más punzantes que deben atravesar los protagonistas de las novelas hugolianas. Claude Frollo debatiéndose entre la hermética y el erotismo carnal; en *Les Misérables*, Javert tembloroso entre la Justicia y la Bondad, Jean Valjean piloteando la barca del desconcierto, entre la promesa hecha a Fantine (recuperar a Cosette), y el saber que recuperarla será perderla ante Marius, joven hermoso que se quiere hacer matar en las barricadas. Le ocurrirá a Gilliatt, en *Les Travailleurs de la mer*, entre la boda con el mar o la boda con Déruchette.

En la Corte de los Milagros, el mendigo Clopin fue el encargado de la repartición de la suerte de Gringoire. Tenía su destino en las manos, y en efecto se hizo su voluntad. El descenso a la Corte es la llegada al valle de las sombras, un inframundo compuesto de seres sub-humanos, grotescos. Clopin-Láquesis.

La bondad de la gitana al salvarlo compromete lo noble con lo vil, lo bello con lo horrendo en una hibridación propiamente romántica, tal como lo vimos en el ímpetu de mezclar opuestos resaltado en el prefacio a *Cromwell*. Ahora bien, Esmeralda, Quasimodo, Claude Frollo, Phoebus, no son los principales personajes de la novela, pero cada uno de ellos contiene en sí lo alto y lo bajo, lo despreciable y lo inmenso. ¿Cómo no podrían contener tales enfrentamientos, si ellos son realmente *modos* de un solo actor primordial? Este actor es la propia catedral.

Es por esto que Roland Barthes, en « La cathédrale des romans » (2002), anota que, como novela, *Notre-Dame de Paris* presenta un monumento que es el personaje principal; así mismo una mezcla y composición entre partes: las unas pasadas de moda, las otras de una belleza todavía viviente. Sobre todo, muestra la creación de una prodigiosa unidad final a partir de la diversidad de los detalles. Apunta que el posible buen lector de Hugo es aquel que no se preocupa por desenredar, en tal libro, lo vulgar y lo emotivo, lo pueril y lo maduro, lo arcaico y lo novedoso. Como catedral o como novela, hay que pensar *Notre-Dame de Paris* en bloque. Dirá que es un riesgo que hay que tomar: encerrarse un día con la novela, y recorrer la molestia de una cierta subordinación del humor a una espesa citación latina; transitar la dificultad de disertaciones filosóficas poco sutiles, para alcanzar por fin el punto (que ya estaba, sin embargo, desde el comienzo) en el que el encantamiento abre sus alas: “cette prodigieuse fascination des grandes lectures, la transmutation de l’image en réalité” (2002: 873):

Le caractère mythique de cette cathédrale fermée se dévoile d’ailleurs pleinement dans l’épisode de sa défense: Quasimodo tient clos le monument contre le monde entier; en fait, c’est le lieu lui-même, doué d’une sorte de force organique, qui se défend, et le monstrueux bossu à l’âme tendre, sorte de médiateur magique, ne fait que présenter la défense d’un corps immense qui se protège en abandonnant des parcelles de sa chair minérale : à l’assaut des truands, hommes terrestres, rampants, armés d’un matériel tellurique (béliers, poutres, échelles en bois), répond l’offensive des substances surnaturelles : le plomb fondu, à la fois liquide et feu, et l’air, c’est-à-dire le vide dans lequel Quasimodo précipite les assaillants, et dans lequel il précipitera, pour finir, Frollo, traître à la clôture jalouse de l’édifice.

L’intrigue elle-même, ce contrepoint d’événements et de fatalités (d’ailleurs remarquablement conduit par Hugo), ne se comprend vraiment que par rapport à ce statut de clôture magique qui définit la cathédrale. Au dehors, loin du sens profond du lieu, le monde civil, agité, grotesque, inessentiel : le roi, la justice, les voleurs (encore que la cour des miracles reprenne, affaibli, le grand thème de l’enfermement) ; entre ce monde ouvert et l’église close, un gage, un objet déchiré, dont le mouvement fatale, impuissant à se fixer, perd les uns et les autres : Esmeralda ; et dans l’édifice lui-même, le bien et le mal, Quasimodo, véritable génie de la clôture, enfermé

absolument dans la pierre, dans sa laideur, sa surdité et son amour impossible ; et Frolo puni affreusement d'avoir brisé la matrice, minérale et spirituelle, à l'intérieur de laquelle il avait commencé à être heureux (2002: 875).

Lo grotesco y lo sublime cohabitan en la inmensa y sin embargo asesina catedral. El símbolo de la Mosca y la Araña sirve a Hugo, como lo explicit  en el diálogo sombrío entre Frolo y Jacques Charmolue, para referir la fatalidad, su seductor y sin embargo teratológico conjunto plagado de persecuciones, encierros, ambivalencias y acechanzas. La trama ata lo mortal con lo inmortal en constitución recíproca. La *Anank * es una acechanza, relación donde las partes en juego entran en una zona de interdependencia en la que ya no le puede suceder algo a una sin que la otra también se comprometa y altere. No es cuestión de los términos, sino de las fuerzas en vínculo, ligadas a un compromiso sin retorno del que ninguno de los componentes saldrá conservando su antigua naturaleza.

En *Notre-Dame de Paris*, el archidiácono Claude Frolo, al acecho de la luz de Hermes Trismegisto, la alquimia, la astrología y la magia, encuentra a La Esmeralda, mujer que con su sola presencia serpenteante quebr  las convicciones de su entendimiento. Ella devendrá la nueva presa de una naturaleza confundida y desnuda, que vio el derrumbe de sus estructuras mentales al baile de un cuerpo que con los movimientos transmite el erotismo de lo inmaterial. Quasimodo, por su parte, fue atrapado por la *necesidad* desde antes de nacer, y su vida es un gran combate de emancipación. La lucha contra sí mismo, su fatalidad, la guerra contra la celda de su cuerpo, contra la imposibilidad de amar y ser amado, posee momentos tan trágicos como hermosos.  l es parte de la catedral, al punto que sus movimientos son los movimientos de ésta y viceversa: cuando en la labor de campanero debe hacer repicar a las campanas, presenciamos uno de los momentos más conmovedores de la novela.

Al danzar con ellas, Hugo trae nuevamente a colación nuestra trama arácnida (relación *Anank /Aracné*, repetimos, que será revisada con mayor profundidad en el capítulo IV):

Il s'y dilatait comme un oiseau au soleil. Tout   coup la fr n sie de la cloche le gagnait; son regard devenait extraordinaire ; il attendait le bourdon au passage, *comme l'araignée attend la mouche*, et se jetait brusquement sur lui à corps perdu. Alors, suspendu sur l'abîme, lancé dans le

balancement formidable de la cloche, il saisissait le monstre d'airain aux oreillettes, l'étreignait de ses deux genoux, l'éperonnait de ses deux talons, et redoublait de tout le choc et de tout le poids de son corps la furie de la volée (2005b: 153. El subrayado es nuestro).

La catedral, en simultánea, lucha contra un monstruo que también la acecha. Lo que se le adviene a ésta es igualmente un peligro mayor. Sin que se trate de un rasgo tangencial o una característica secundaria (sino por el contrario, uno de los ejes principales de la novela y del pensamiento del autor), la fatalidad de las catedrales góticas es advertida como un riesgo inminente. Victor Hugo, en la nota añadida a la novela en el año de 1832 (2005b: 7), alude a una cadencia del desastre entre la arquitectura y su enajenación mortuoria. La catedral gótica es fatalmente presa de la mentalidad escuetamente progresista:

[...] Mais dans tous les cas, quel que soit l'avenir de l'architecture, de quelque façon que nos jeunes architectes résolvent un jour la question de leur art, en attendant les monuments nouveaux, conservons les monuments anciens. Inspirons, s'il est possible, à la nation l'amour de l'architecture nationale. C'est là, l'auteur le déclare, un des buts principaux de sa vie.

*Notre-Dame de Paris* a peut-être ouvert quelques perspectives vraies sur l'art du moyen âge, sur cet art merveilleux jusqu'à présent inconnu des uns, et, ce qui est pire encore, méconnu des autres. Mais l'auteur est bien loin de considérer comme accomplie la tâche qu'il s'est volontairement imposé. Il a déjà plaidé dans plus d'une occasion la cause de notre vieille architecture, il a déjà dénoncé à haute voix bien des profanations, bien des démolitions, bien des impiétés. Il ne se lassera pas. Il s'est engagé à revenir souvent sur ce sujet, il y reviendra, Il sera aussi infatigable à défendre nos édifices historiques que nos iconoclastes d'écoles et d'académies sont acharnés à les attaquer (2005b: 7).

Hugo expresa en esa nota su opinión casi inevitable, que espera el tiempo desmienta, que el destino de la arquitectura es fatídico. Alarma trascendental; más si consideramos que a una civilización, ciertamente, sólo se le toma adecuadamente el pulso, los signos vitales, a través de su arquitectura. El escritor pide conservar, pues, en espera de los nuevos monumentos, los monumentos antiguos. Apunta que *Notre-Dame de Paris* quiso abrir y actualizar algunas perspectivas sobre el arte del medioevo, sobre ese arte tan resplandeciente como oscuro (2005b: 7-8). Defiende la noble y sólida vejez de las construcciones pasadas, denunciando en voz alta violaciones insensibles, demoliciones absurdas, irreverencias vergonzosas contra el arte arquitectónico.

Ciertamente, la dimensión simbólica que en Hugo adquiere la arquitectura es un *leitmotiv* relevante en la hilación de las novelas hugolianas. Así lo han mostrado Jean

Maillon, en *Victor Hugo et l'art architectural* (1962), y Joanna Augustyn, en *Victor Hugo et le roman architectural* (2008). El ensayo de Augustyn provee un testimonio relevante acerca de la fascinación, de toda una vida, por parte de Hugo hacia el arte arquitectónico. El análisis empieza con la mirada que Victor Hugo pudo haber realizado del Musée des Petits-Augustins, desde la ventana de su cuarto de estudio en la infancia. La autora persigue el interés sobre la geometría y el diseño en la simbología de las narraciones *Han d'Islande* (1823) *Bug-Jargal* (1826), y *Le Dernier jour d'un condamné* (1829). Tales trabajos tempranos y construcciones ficcionales se imprimieron, señala, en el contexto de un aumento estable de las publicaciones de interés arqueológico y arquitectónico, destinadas a un público lector de gusto ávido en materia de edificios-memoria (Augustyn, 2008: 859).

Victor Hugo se sumó a tal tendencia y gusto, tomando préstamos y realizando transformaciones de estructuras reales, para inventar escenarios donde la reminiscencia de un edificio es recobrada por *apomnemonesis*: práctica de usar citas retóricas para fabricar la autenticidad en la descripción literaria, que intertextualiza con los cimientos urbanos e incluso rurales pasados (Augustyn, 2008: 860). Ejemplos de esto son las reminiscencias distorsionadas de paisajes, edificios o personas con miras a su actualización interesada acorde al sentido de una narración, tal como le sucede a la propia catedral en la novela *Notre-Dame de Paris* (2005b): la memoria se convierte en una clave que mezcla personajes, edificios y tiempos, desdibujando la claridad de sus contornos:

Such Proustian readings of the Hugolian architectural novel rely in [...] the foundational aspect of architectural metaphor in Hugo's writing, but avoids its singularities. A section on the critical concept of emphasis might have led to an analysis of architectural singularity and of Hugo's poetry as an intertext of the novels. The sheer number of intersections between architecture and writing could be construed as collecting an compilation of buildings (Augustyn, 2008: 859- 860).

En efecto, las novelas de Hugo que competen a nuestra investigación, se erigen como Torres Trillizas; aunque se trate de una hermandad de la distorsión, de la mezcla y de la fabricación heterogénea en los materiales compositivos, circundando un mismo eje o pilar de construcción: el de la *Ananké*. Si quisiéramos hilar la metáfora arquitectónica, diríamos que *Notre-Dame de Paris* es de piedra gótica, *Les Misérables* de polvo insurrecto y *Les Travailleurs* se compone de mar agreste. La primera Torre del andamiaje narrativo

enfatisa con claridad explícita la génesis de las conceptualizaciones arquitectónicas (Cfr. Victor Hugo, 2005b: 175-179), y es así que nos sirve como tablón de partida para comprender las plataformas de las novelas restantes al edificio tridente.

Con base en *Notre-Dame de Paris*, pues, Monica Nurnberg (1995) toma las investigaciones de Rachel Killick, *Victor Hugo: Notre-Dame de Paris* (1994) y *Memory and History as Fiction: An Archetypal Approach to the Historical Novel*, de Patrick Brady (1993) para mostrar enfáticamente cómo las relaciones entre cuatro ejes temáticos conceptuales se personifican en actantes diegéticos. Estos polos, secciones o ejes son para la autora fundamentalmente: históricos (contextualización espacio/temporal), políticos (posiciones ideológicas que determinan subtextos narrativos), de afección romanesca (capacidad de alcanzar al lector más allá del interés estrictamente conceptual) y de forma (estructuración, sistematización de la trama narrada, orden y cohesión interna) (1995:1012). Tales secciones permiten a la autora examinar la complejidad de la novela (*Notre-Dame de Paris*) desde una interpretación multiangular válida y útil. Conceptos claves tales como fe, religión, ley, orden, amor, odio y muerte, operan dentro del marco narrativo, abriendo la puerta a mayores consideraciones que las estrictamente ficcionales. El siguiente pasaje nos brinda una hermenéutica, por ejemplo, de las posibles representaciones éticas de los personajes principales:

The analyses are always based on a sound reading of the text and succeed in being thought-provoking, without being contentious. For instance, we are encouraged to reflect on the ambiguities of the novel with the remark that “on an emotional level, it is not clear whether the tale is to be read as the triumph of love over death or of death over love”. A healthy scepticism is apparent at certain moments, for instance a political interpretation according to which Esmeralda, the symbol of liberty, is surrounded by Claude, Phoebus, and Quasimodo representing “respectively the church, the king and the people” (1995: 1012-1013).

Si la anterior serie de desplazamientos semánticos es válida, y consideramos a La Esmeralda como el símbolo de la libertad, a Claude Frollo como el símbolo de la Iglesia, a Phoebus como el símbolo del liderazgo y a Quasimodo como el del poder popular, encontramos que, en el Hugo de *Notre-Dame de Paris*, la Libertad muere engañada, el liderazgo es poco inteligente y la Iglesia vive en confrontación con sus propias distorsiones

y fanatismos. El pueblo, por su parte, es monstruoso, tuerto, sordo y de espina dorsal encorbada. La Historia de la novela es inseparable de una política de la narración (que crea sus propios rangos textuales, sus jerarquías, núcleos de poder, centros de orden), así como las afecciones romanescas (es decir, de romance novelesco) multiplican sus formas por cada capítulo que avanza.

Nurnberg (1995: 1012-1013) alarma sobre el probable reduccionismo de tal lectura interpretativa (el cuarteto Esmeralda/Claude/Phoebus/Quasimodo como símbolos de connotación concreta), pero aclara bien que tal índice de análisis puede permitir al lector avisado el entrañar más el texto, ahondar sus entretiempos, pensar entre líneas, desenterrar polisemias ocultas.

#### 4. METAMORFOSIS DE ANANKÉ

Teniendo en cuenta estos conceptos, revisaremos ahora la aparición del símbolo de la trama arácnida y la presencia de la *Ananké* en las tres novelas que ocupan esta investigación como una *arquitectura simbólica* de enfrentamientos y sentidos confrontados, aún más cuando Victor Hugo, en la época de escribir *Notre-Dame de Paris*, se hallaba él mismo atezado por una contemplación hiriente: la ambivalencia entre la fatalidad como la pensaron los antiguos y como él la piensa.

El autor se halla en un enfrentamiento que no se queda en el sendero de la meditación pasajera, sino en el de una preocupación que lo llevará a no soltar el tema, la idea, *una trama*, hasta su muerte. En 1831, en una serie de disertaciones luego compiladas por el autor bajo el nombre de *Littérature et philosophie mêlées* (1834), escribe:

La fatalité, que les anciens disaient aveugle, y voit clair et raisonne. Les événements se suivent, s'enchaînent et se déduisent dans l'histoire avec une logique qui effraye. En se plaçant un peu à distance, on peut saisir toutes leurs démonstrations dans leurs rigoureuses et colossales proportions, et la raison humaine brise sa courte mesure devant ces grands syllogismes du destin (1882: 479).

A través de ejemplos centrales de las tres novelas del proyecto hugoliano, veremos en el capítulo IV como en los personajes de Hugo, Clopin (El rey de la Corte) es la araña, como lo será Javert o incluso el espantoso pulpo que atacará a Gilliatt en las grutas de las



rocas Douvres. Pues la araña, como símbolo (y eso es lo que intentaremos demostrar), es multiforme. Su multiplicidad la hará mutar de representaciones, y presentarse a veces también como mosca. El símbolo de la Araña y la Mosca no se reduce a la especificidad de las figuras, sino a la implicación de sus relaciones. Es lo que daremos en llamar “la trama arácnida”, en la que carece incluso de interés el que sus componentes sean literalmente arañas o moscas: una vez secuenciadas las marcas de la trama, se pone en marcha el símbolo. Persecución, encierro, ambivalencia, acechanza: cada vez que el lector encuentre estas tensiones, la relación *mosca/araña* es evocada, aun cuando la araña se llame Frollo o Javert.

Es, de hecho, lo que aclara Laurent Jenny en « La Terreur et les signes: poétiques de rupture » (1983), apoyándose en *Les Travailleurs de la mer*, al señalar un bestiario hugoliano en el que los animales cambian de sentidos, de naturaleza, de morfología, de nominación, para recrear siempre un inventario de lo grotesco, zona especular de los destinos humanos:

Car, lorsqu'on en vient au roman de l'*anankè* naturelle, on assiste à un avènement du monstre absolument déroutant. Jusque-là, les animaux n'étaient pour Hugo que « les figures de nos vertus et de nos vices, errantes devant nos yeux, les fantômes visibles de nos âmes ». Le bestiaire tenait lieu de répertoire imagé des facultés morales [...] Et l'animal était *figure* à double titre. Fiction matérielle, détachée de toute intériorité, mais aussi *figure de* incarnation (1983: 95).

Veremos además que, en tanto símbolo, no importa si la mosca muere o no, si la araña falla. Lo importante es el encuentro de dos naturalezas en pugna que estremece su vida y su muerte, precisamente por la *in-tensión* creada: abrazo catatónico presto a estallar, de intensidad sobrehumana, pues desborda el entendimiento, elevando lo viviente y lo mortuorio a potencias impensables. El camino hacia la Corte de los Milagros, de manera grotesca, implica toda una simbología que reaparecerá cada vez que lo haga la presencia de la Madre de las Moiras. La presentación de la *Ananké* en *Les Misérables* y *Les Travailleurs de la mer* ya no necesitará de lo grotesco, aun cuando este gesto circunde muchos episodios de las novelas. *Notre-Dame de Paris* si lo necesitó, pues la fatalidad, considerada de manera sublime por el arte clásico y antiguo, necesitaba para Hugo, en el año 1827, esto es,

en la coyuntura de *Cromwell*, mezclarse con lo pueril, lo cómico y lo infame si quería devenir moderna.

Ahora bien, retomemos al propio Victor Hugo al referir el conjunto *araña/mosca* como un símbolo, el “símbolo de todo”: « [...] Oh ! oui, continua le prêtre avec une voix qu'on eût dit venir de ses entrailles, voilà un symbole de tout. [...] l'araignée en sort, l'araignée hideuse ! Pauvre danseuse ! Pauvre mouche prédestinée ! » (2005b: 278). Planteamos la pregunta básica: ¿Qué es un símbolo? De menor a mayor complejidad, tomaremos primero llanamente la definición que da el *Diccionario de la Real Academia Española* (2001), que define al símbolo como

1. Una representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada, 2. Figura retórica o forma artística, especialmente frecuente a partir de la escuela simbolista, a fines del siglo XIX, y más usada aún en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, sobre todo en el surrealismo, y que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes, 3. *Ling.* Tipo de abreviación de carácter científico o técnico, constituida por signos no alfabetizables o por letras, 4. *Algebr.* Letra o figura que representa un número variable o bien cualquiera de los entes para los cuales se ha definido la igualdad y la suma (RAE, 2001: s. v.).

Para el sentido común y la lexicografía convenida, el símbolo se define como una imagen o figura con que se alude indirectamente a un concepto por convención o acuerdo cultural. Ahora bien, si seguimos a Adrian Frutiger, en su obra *Signos, Símbolos, Marcas, Señales* (1981), al contemplar cuadros, ciertas escenas, esculturas, edificios, adornos, incluso la ornamentación en objetos utilitarios, sean de la época que fueren –desde los hallazgos de la Edad de Piedra hasta la pintura actual- surge siempre el problema de lo que se pretende con esas elaboraciones, lo que hay detrás de ellas, pues lo pictórico, lo escenográfico, los adornos, no suelen ser unívocamente legibles: “El observador le supone un sentido implícito y trata de dar con él. Esta, a veces, no definible posibilidad expresiva de una representación se denomina como ‘contenido simbólico’” (1981: 176, 177).

El símbolo es planteado aquí como un valor no expreso, un intermediario entre la realidad cognoscible y el reino místico e invisible de la religión, de la filosofía y de la magia. Media por consiguiente entre lo que es a conciencia comprensible y lo que no lo es.

Desde esta perspectiva el autor asevera que el artista o artesano es, en realidad, alguien que labora entre dos mundos: lo visible y lo invisible.

Más cerca de nuestro problema desde un punto de vista histórico, encontramos que precisos escritores románticos propusieron una aguda distinción entre los conceptos de símbolo, metáfora y alegoría. De acuerdo con autores como Goethe, Schelling y Coleridge, en la escritura alegórica y metafórica la imagen es separable de la idea; en la escritura simbólica, la una de manera inherente participa en la otra (Whitman, 2000: 289).

El símbolo, prosigue Whitman, desde esta acepción es un desplazamiento recíproco entre el “no discursivo” y “orgánicamente” ordenado *symbolon*<sup>16</sup> de las antiguas interpretaciones, la natural y empero sacramental figura de la teología medieval, el concepto que encarna hieroglíficos<sup>17</sup> del Renacimiento y las sensuales imágenes primarias investidas de sentido. Sus intentos por concentrar imagen e idea reflejan presiones históricas provenientes del problema de la post-Ilustración de inculcar la vida orgánica a un mundo analizado de acuerdo con principios abstractos y mecánicos. La post-kantiana dificultad de comprometer el reino de lo fenoménico con el nouménico, el dilema post-revolucionario de organizar los eventos fluctuantes en un diseño propositivo útil, impulsó la relación denotativa de la imagen como elemento orientador de la realidad pragmática.

Entre finales del siglo XVIII y mediados del XIX, teóricos como Moritz, August, Wilhelm Schlegel, y Schelling atribuyen a las figuras con ánimo de orientación social la clase de integridad dada al símbolo así expuesto (2000: 289). Coincidimos ahora con María Álvarez (2008) al señalar que un símbolo se convierte en fundamental para la relación

---

<sup>16</sup> El *Symbolon* es una reunión de naipes creada para propiciar, acicatear, ayudar en la indagación de sí mismo. Se trata de profundizar en las experiencias e imágenes sentidas, favoreciendo la inmersión en la hondura de la vida mental y corporal, donde pasado, presente y futuro son una sola fuerza. En esta medida convoca reminiscencias, sensaciones olvidadas y por venir, sucesos sepultados en una temporalidad volcánica. Su construcción simbólica se sostiene en la composición e internamiento del sentido de las imágenes (2000: 289).

<sup>17</sup> *Hieroglífico*: Grafos o conjuntos de símbolos, que en las creencias populares, podían usarse tanto como resguardos, como maldiciones o como medios de transferencia entre dones supraterrrestres y objetos mundanos. Sus orígenes se creen provenientes de Egipto, Persia, Mesopotamia y otros pueblos cercanos que utilizaron este modo de escritura para fortalecer esencialmente sus monumentos (2000: 289).

poética y novelística, dada la capacidad polisémica de su valor, y por la fuerza de multiplicación que produce entre los vínculos del significante con aquello que desea significar. Entre mayor y más disímil es su creación de alusiones, más elevada se hace su capacidad vincular. La autora cita a Jean Baruzzi (1991), quien a su vez se apoya en Dámaso Alonso (1958):

El símbolo revela la potencia creadora del poeta: es (el símbolo) una profunda cima de intuición estelar, vértice el más alto de la creación artística y a la par su venero más soterráneo... El símbolo no traduce y no admite traducción. Nacido de una intuición profunda y oscura, emite a su vez imágenes: pero éstas no tienen correspondencia a términos de realidad, sino que están ligadas sólo al símbolo mismo por una especie de lógica interna; es decir, que tienen en él mismo su necesidad y su justificación (Citados por Álvarez, 2008: 4).

Ciertamente, hay una autoconsistencia del símbolo, pero gracias a ella, a la intensificación de su propia singularidad (su lógica interna), emite imágenes que, como líneas secantes, atraviesan la realidad creando hendiduras que ya incidirán en el entorno del poeta. Ocurre lo mismo, de cierta forma, con la psicología de los seres humanos, y de ahí que un Oscar Wilde, en otro contexto, haya llegado a afirmar acertadamente que para comprender a los demás es necesario intensificar la propia singularidad. La internación del símbolo en sí mismo es, paradójicamente, su capacidad, no de *corresponderse con*, pero sí de *crear en* la realidad.

Ahora bien, no es preciso que Victor Hugo cite a los griegos (por más que lo haga) para encontrar en sus libros abundantes préstamos de símbolos, de imágenes, de pensamientos helenos. Sólo basta con seguir las direcciones de su discurso, reconocer los caminos que recorre, los senderos que traza, para verlo confluir en mares distantes. Su facultad inventiva respira gracias a lo que Pierre Brunel, en su *Compendio de literatura comparada* (1994) denomina (sin temor a ser tachado de cientificismo ingenuo) *ley de emergencia*, *ley de flexibilidad* y *ley de irradiación*: “La flexibilidad es condición de la palabra por esencia” (1994: 27). No se trata de permisividad arbitraria, sino de “las variaciones de intensidad a merced de la lectura crítica recordando los derechos de la imaginación” (1994: 27). Se teoriza, de esta manera, el hecho comparatista: porque un texto

no está nunca absolutamente aislado y arrastra con él elementos múltiples, puede crearse un tejido denso de símbolos.

Deformaciones, inversiones, son los rasgos propios a esta segunda ley, a falta de mejor nombre. No hay arbitrariedad en los préstamos y deformaciones si éstos se hacen justamente a partir de una *necesidad* (en el sentido que a la palabra hemos otorgado en esta investigación). Si el creador no crea y encuentra sus problemas por una necesidad, nada fructifica. Con respecto a la última ley o condición –la ley de irradiación–, señala Brunel:

Podemos imaginar dos fuentes de la irradiación subtextual. Una es el conjunto de la obra de un escritor determinado: una imagen mítica, presente en un texto de este escritor, puede irradiar en algún otro texto, en el que no es explícita. Otra es el mito en sí y su inevitable resplandor en la memoria y en la imaginación de un escritor que ni siquiera tiene urgencia de hacerlo explícito (1994: 46).

Afirmamos que Victor Hugo toma en préstamo el concepto de *Ananké* para, a través de irradiaciones, flexibilidades y emergencias narrativas, apropiársela, hacerla surgir en los escenarios más diversos, a través de lo sublime y lo grotesco, pero dándole su propia firma, su propia sintaxis, su propio estilo. Esta sintaxis lo primero que hila, repetimos, es el concepto de *Ananké* con la figura base, repetida y proyectada en toda la construcción novelística, en que una tela de araña entra en vibración por el choque de una mosca que se pega a ella, y la araña se despierta a buscarla. La tensión que se crea entonces entre ambos artrópodos adquiere, en tanto que Hugo la refiere siempre que va a hablar de la *Ananké* (como veremos), el carácter de un símbolo complejo. Deja de aludir solamente a una relación literal biológica, para crear un desplazamiento de sentido, que conduce al pensamiento del lector hacia la fatalidad en sus diversas manifestaciones (dogmáticas, legislativas, elementales). La referencia a personajes que actúan *como una mosca, como una araña*, abundará en la trilogía del proyecto hugoliano que nos compete. La tensión en la que un personaje arremete contra otro -lo cual se da con insistencia- va usualmente simbolizada por estos animales en seducción fatal.

El símbolo de la trama arácnida no posee una sola dicción. El que *Ananké*, según como la plantea Platón en *La República* posea un huso que gira, envuelve, determina y compone una arquitectura que implica sus relaciones con las almas que comanda, crea la

imagen de una poderosa tejedora, que posee muchas formas de expresión, pero cuya trama responde a cierta regularidad.

Tras haber analizado todas las menciones que Victor Hugo realiza en las tres novelas sobre la mosca, sobre la araña, resulta en efecto que éstas no aparecen azarosa o desordenadamente. Su escenario va rodeado siempre de una serie de *núcleos actanciales* que se repiten y analizaremos detenidamente en el próximo capítulo: 1. Persecución, 2. Encierro, 3. Ambivalencia, 4. Asechanza. Al abordar cada novela distinguiremos textualmente las ligaciones. Lo que interesa hasta este punto es que finalmente el símbolo de la trama arácnida es fundamental no tanto por sus componentes, sino por la *composición* que entre ellos se produce.

El símbolo de la araña y la mosca es aprovechado por Victor Hugo para figurar los tres movimientos de la *Ananké*. Su pluralismo, empero compone *una sola voz*, que se expresa de distintas maneras, a través de diferentes implicaciones y figuras. La *Ananké* de los dogmas la hemos repasado superficialmente y volveremos a su estudio. Baste enunciar que crea una fatalidad en la que la superstición y la idolatría confluyen para respaldar un tablón de muerte y desolación, entre el cual, empero, la esperanza no cesa de crecer y renacer, como la hierba entre las grutas del pavimento.

La *Ananké* de las leyes no es menos desafortunada. *Homo homini lupus*, cuando ya no es la superstición, sino la sociedad misma, la que crea infiernos a través de sus estamentos legislativos colectivos. El infortunio es empero prueba para el espíritu. Lo confronta para hacer de él o un demonio o un ángel en vida. Los lobos, entre sí, también crean manadas amantes, que luchan por vivir y no por asesinar o asesinarse. ¿Cómo esta prodigiosa trama arácnida, tan elevada como subterránea, submarina, se imprime en *Les Travailleurs de la mer*? ¿De qué modo se hila con las otras dos obras del proyecto novelístico hugoliano? Volveremos a las mismas sin cesar, pues en este juego trino sólo se avanza, necesariamente, retrocediendo.

## CAPÍTULO IV

### DE LA TRAMA ARÁCNIDA Y SUS NÚCLEOS DE COMPOSICIÓN

#### 1. LOS NÚCLEOS ACTANCIALES DE LA ANANKÉ: UNA INTRODUCCIÓN

La naturaleza de la *Ananké* es planteada en esta tesis como una presencia conectiva y no mono-referencial, un entramado sintáctico, polimorfo y no unívoco, mutante y no inmediatamente predecible. Se compone de valencias múltiples, núcleos y esquinas de arquitecturas móviles. Sus elementos son morteros más que conceptos, y su ángulo de alcance se agudiza a medida que su velocidad avanza. Este dinamismo reposa sin embargo, a nuestro entender, sobre constantes que sostienen y construyen la representación y que responden a núcleos de composición identificables.

El propósito de este capítulo es indagar los nudos constitutivos de la *Ananké*, que hemos determinado a partir del estudio textual de numerosos ejemplos tomados del corpus novelesco. Tales constantes son singularmente cuatro: *Persecución*, *Encierro*, *Ambivalencia*, *Acechanza*. Trataremos cada uno de estos conceptos a modo de *núcleos actanciales* en el sentido en que lo entiende Julius Greimas (1990: 23-25), pues es dentro de una maquinaria de acciones y pasiones donde su potencia de implicación se desenvuelve.

Marcado por la perspectiva estructuralista y por el modelo metodológico propuesto por Vladimir Propp en su ya clásica *Morfología del cuento* ([1928]/1985), Greimas conceptualiza en *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1990) la noción de *actante* en términos de un cierto número de roles que caracterizan determinada narración. Tales roles, a medida que van efectuando su recorrido narrativo, pueden ir

uniéndose a un particular plano de estados igualmente descriptivos que, a su vez, irán definiéndose en función de la posición del actante dentro de su transcurso narrado y del particular manifiesto modal que adopte el mismo actante. De esta manera, el *actante-sujeto* estará sucesivamente dotado de modalidades tales como las del *querer-hacer*, *saber-hacer* o *poder-hacer* (1990: 23). En estos casos, el sujeto asume los roles actanciales *de sujeto* según el querer, según el saber o según el poder: el actante puede concebirse como el que realiza o el que sufre un acto, independientemente de cualquier otra determinación:

Así, citando a L. Tesnière de quien se toma este término, “los actantes son los seres o las cosas que, por cualquier razón y de una manera u otra –incluso a título de simples figurantes y del modo más pasivo-, participan en el proceso”. En esta perspectiva, el actante designará un tipo de unidad sintáctica, de carácter propiamente formal, previo a todo vertimiento semántico y/o ideológico (1990: 23).

El término *actante*, para Greimas, alude a cierta concepción de la sintaxis que articula el enunciado elemental de una serie de funciones tales como las del sujeto, objeto o predicado. Considera al predicado como núcleo del enunciado. Los actantes son planteados como términos constituyentes de una función. El concepto de actante posee mayor extensión, sobre todo en semiótica literaria, que el término personaje, pues no sólo comprende a los seres humanos, sino también a los signos, los animales, los objetos, los climas o los conceptos. En la novelística de Hugo, revisaremos este sentido del actante en el ser de la Catedral, de las barricadas, de las grutas, de la tempestad. Incluso más que de personajes, se tratará de funciones concretas que implican y comprometen toda la semiótica de las novelas.

Tipológicamente, cabe distinguir dentro del discurso enunciado a los *actantes de la narración* –el narrador y el narratario, así como el interlocutor y “el interlocutario” (1990: 24, 25)-, de *los actantes del enunciado*: sujeto/objeto, destinador/destinatario. En el transcurso del discurso novelístico, el actante puede asumir cierto número de roles actanciales definidos simultáneamente por la situación del actante en la concatenación lógica de la narración, y por su definición morfológica: el cuerpo que se compone incluyendo tensiones y movimientos con elementos heteromorfos.



La diferencia que plantearemos entre la *persecución* y la *acechanza* radica en que en el plano del primer núcleo actancial, se da una relación consciente entre el perseguidor -*que se sabe perseguidor*- y el perseguido, que también se reconoce como tal. En la acechanza, en cambio, quien acecha apremia conscientemente una presa, pero el acechado desconoce que es buscado a manera de riesgo: no se sabe bajo la mirada peligrosa de nadie. No siente necesidad escapatoria alguna. En cuanto a los núcleos correspondientes a la *ambivalencia* y al *encierro*, compartirán las características de la incertidumbre, la extrapolación y una lógica adversa de las oposiciones (tal como revisaremos en los apartados 2 y 3 del presente capítulo).

Proponemos, así, cuatro núcleos actanciales que, de manera gravitatoria, recuperan las incidencias del símbolo de la *Ananké* en las tres obras que nos competen; símbolo que se despliega en lo que hemos dado en llamar *la trama arácnida*. Cada uno de estos núcleos se ramifica en propiedades que retornan, como veremos, en cada novela.

Para el análisis de los discursos al interior de los núcleos actanciales, nos apoyaremos en los postulados de Gérard Genette en *El Discurso del Relato* (1972), y su concepto de diégesis y personaje diegético, al plantearlo como el ejercicio del narrador/informador que crea una ficción, la cual cubre una espacio/temporalidad en la que los hechos, episodios y pensamientos del relato transcurren dando mayor preponderancia al narrador que a la información derivada. (1972: 27)

Personaje diegético es así aquel que no sólo vale en tanto que individuo que informa algo, sino que compone él mismo toda una narración expresiva de espacio y de tiempo que puede implicar más hechos o nombres ficcionales. Referir a Quasimodo alude de inmediato a una narrativa de la Catedral hugoliana, así como la narración de Jean Valjean implica al narrador Madeleine, al Señor Blanc y al resto de sus varios *egos* en el transcurso de la novela. El narrar las hazañas de Gilliatt involucra, como estudiaremos en los capítulos V y VI, una narratología de los elementos en tempestad permanente. Hombre-océano, hombre-escollo.

## 2. PERSECUCIONES DIEGÉTICAS

La persecución como núcleo actancial advierte en las tres narrativas vectores reincidentes, firmas particulares que deseamos revelar. Tanto para *Notre-Dame de Paris*, como para *Les Misérables* y *Les Travailleurs de la mer*, encontramos propiedades especulares y de resonancia visible, de confluencia tal que reducen el arbitrio a un mínimo, y esbozan las facciones de cada *persecución* cuando se presenta y aporta elementos constitutivos a la *Ananké* tal como la hemos planteado. Estas propiedades son, a nuestro entender, las siguientes.

En primer lugar, el *plano de desconcierto y misterio*: nunca los relatos hugolianos, en las tres novelas en cuestión, concretan sus cimas episódicas en términos diáfanos y puntuales. Siempre se culmina con una desorientación: ya sea la muerte no explicada de Quasimodo (Hugo, 2005b: 500), el suicidio de Javert una vez que se la ha salvado la vida (1998: 1770-1775), o el deceso voluntario de Gilliatt sabiéndose héroe de Guernesey (2005a: 1014-1017). La muerte de Jean Valjean no es una excepción, pues su claro final dista de lo que para Marius y Cosette el personaje merecería acorde a sus incontables proezas (1998: 1938-1945).

En segundo lugar, las *fuerzas de declinación*: por más que cada novela se invista y transmita al lector la aurora positiva de una esperanza, de una fe, de una perseverancia, de una creencia, tales atmósferas narrativas siempre se construyen en contextos de decadencia y derrumbe: *Notre-Dame de Paris* declina su grandeza ante el ataque simultáneo del ejército de Luis XI y de las tropas flamencas, que por lado y lado la atacan tambaleando sus cimientos (2005b: 454-456). La caída de Fantine es la génesis de la fuerza de Valjean (1998: 416). El naufragio de La Durande es la base de la potencia diegética de Gilliatt (2005a: 776-777). El declive, la hecatombe, son siempre los motores que ponen cada acción a rodar.

Por último, la *presencia de conversión o metamorfosis*: la rebeldía asesina del monstruo adoptado -hijo pródigo hasta entonces- hacia a su padrastro Frollo, revela el máximo punto de giro de *Notre-Dame de Paris* (2005a: 496). La conversión trascendental que opera el gesto de L'évêque Bienvenu Myriel sobre Valjean, al comprar su alma por unos candelabros, implica la metamorfosis psicológica del presidiario (Hugo, 1998: 160).

La revelación de la verdadera siniestra presencia y conciencia de Sieur Clubin, así como sus intereses enmascarados, trastocan todo lo que el lector creía saber de él, y que componía las bases fundamentales de los cimientos de la trama novelística en *Les Travailleurs de la Mer* (2005a: 785).

## **2. 1. Notre-Dame de Paris o la catedral de los decesos. Una gramática de la arquitectura gótica**

La primera imagen notable que despierta al símbolo de la *Ananké* en términos de persecución se da entre La Esmeralda y Pierre Gringoire. Veremos, a nivel espacial y mental, escenas de fragmentación y segmentaridad, caminos cerrados, intersecciones imposibles en una noche adoquinada y una inmersión en el subsuelo social. Siguiendo un hilo enmarañado, Gringoire abandona el mundo de “arriba” para penetrar una ultratumba de las desorientaciones (2005b: 81). Las facciones compositivas de *la trama* comienzan a delinearse:

C’était comme un nouveau monde, inconnu, inouï, difforme, reptile, fourmillant, fantastique.

Gringoire, de plus en plus effaré, pris par les trois mendiants comme *par trois tenailles*, assourdi d’une foule d’autres visages qui moutonnaient et aboyaient autour de lui, le malencontreux (2005b : 83).<sup>18</sup>

La penetración en la angustia, en la soledad deforme y estridente, en la oscuridad que entumece, en el misterio que da náuseas, es leído por el crítico Auguste Viatte (1942), como la introducción en una ultratumba sombría. En efecto, apunta Viatte que Hugo medita sobre todo el enigma del Mal. Todo nos es misterioso. Ignoramos la naturaleza, nos ignoramos a nosotros mismos. Lejos o cerca del lenguaje, en torno nuestro, en el mundo visible o en aquél de las entidades llamadas metafísicas, y en la intimidad de nuestra propia alma, nos topamos siempre con el mismo drama: todo invoca al dolor. Nada es puro, la felicidad se mueve entre las sombras. Por doquier, tal como expone Viatte (1942: 175-177), la naturaleza abandonada a ella misma, invade de terror.

---

<sup>18</sup> Las cursivas son nuestras.

Como seres de espíritu perverso –que habitan en cada sensibilidad–, las fuerzas salvajes de la vida acucian sin clemencia: golpean más de lo que acarician, y contagian angustias diarias y nocturnas como una marea eterna. En la *Corte de los Milagros*, cuando los ladrones atenazan a Gringoire, la imagen de la tela de araña resurge ominosamente. El teatrero ya no domina las cuerdas, y se reconoce ahora al servicio mortuorio de su vibración. Puesto a prueba por los truhanes, a punto de colgar de los hilos que sostienen el espantapájaros de los cascabeles, medita su angustia, su desconcierto: « Oh ! disait-il tout bas, est-il possible que ma vie dépende de la moindre des vibrations du moindre de ces grelots ! Oh ! ajoutait-il les mains jointes, sonnets, ne sonnez pas ! Clochettes, ne clochez pas ! Grelots, ne grelottez pas ! » (2005b: 92).

El misterio de lo que acontecerá con su vida, la declinación que lo ha llevado del mundo de los ciudadanos llamados respetables al de los mendigos y criminales, va siempre acompañado de vibraciones reincidentes, que despiertan ora terror, ora serenidad. Pues es también un estremecimiento, una vibración nerviosa, la que recorre su cuerpo y producirá su conversión: este es un ejemplo inicial de las fuerzas de declive y presencia de metamorfosis como planos constitutivos del núcleo actancial de la Persecución. Gringoire pasará, pues, de ciudadano a trashumante, de ser de la luz a ser-criminal perseguido de la noche, gracias a La Esmeralda: una metáfora de la vibración se hace eco, se multiplica en distintas dimensiones, y a su vez pluraliza al espacio como una red, como una tela.

Pero no es este episodio el más considerable ejemplo de persecución en *Notre-Dame de Paris*. Existe una cacería mayor que preocupa a Hugo en tiempos de la elaboración de este libro. Se trata de la persecución inesperada entre dos objetos-acciones, en el sentido que le da Greimas<sup>19</sup>: la imprenta y la arquitectura. Gutenberg-Vitruvio. Esta clase de persecución posee la originalidad de consistir en disciplinas y quehaceres, y no necesariamente en personajes humanos. Vemos aquí un nuevo orden persecutorio en el sistema hugoliano: 1) Persecución entre hombres (*Les Misérables*), 2) Persecución entre realizaciones culturales (*Notre-Dame de Paris*), 3) Persecución de los elementos (*Les Travailleurs de la mer*).

---

<sup>19</sup> “Actantes de la narración y actantes del enunciado” que implican, en primer caso, una subjetividad de los objetos, y en el segundo, una acción pragmática de los discursos (1990: 24, 25).

Esta caza, que explicaremos a continuación, es planteada mediante un lenguaje simbólico que se reviste de imágenes expresivas. La característica hugoliana de enfatizar sobre la expresión e intensidad de los acechos entre cuerpos, no solamente humanos sino también aparentemente inertes, es bien expuesta, en lo que a la arquitectura refiere, por Edmond Huguet (1904: 4). El crítico analiza el recurso hugoliano de ornamentar a veces en demasía los escenarios, los climas, los objetos, con el fin de darles el sentido de impactante dibujo, y así acentuar su fuerza intensiva:

Une double série d'exemples nous permettra de bien voir avec quelle netteté se dessinent, pour les yeux de Victor Hugo, les contours d'un objet. Tantôt ces contours forment pour lui un dessin, régulier ou capricieux, une dentelle, une broderie ; tantôt ils éveillent l'idée d'une déchirure. C'est naturellement dans le premier groupe que peuvent se ranger les métaphores relatives aux sculptures et à la forme même des édifices, orientaux ou gothiques :

Le ciel à l'horizon scintillait étoilé  
Et, sous les mille arceaux du vaste promontoire,  
Brillait comme à travers une dentelle noire.

*Les Orientales, 24.*

Les deux villes font au Rhin des deux côtés une broderie ravissante de pignons taillés, de façades gothiques, de toits à girouettes.

*Le Rhin, II, 222.*

La grande cathédrale gothique avec... sa frise à jour comme une collerette.

*Les Orientales, Préface, 6.*

L'hôtel du Petit-Muce, avec la balustrade en dentelle qui ourlait gracieusement son toit.

*Notre-Dame de Paris, I, 194.*

Los adornos, contornos, galas, ornamentos y arreglos pueblan los escenarios de la poesía hugoliana cada vez que el poeta desea crear un episodio que perdure en la mente del lector. Esto porque, recurriendo a la nitidez de una imagen impactante (ora a punta de ornamentación, ora a través de contrastes desgarradores), el texto adquiere mayor fuerza de expresión e intensidad enunciativa: propiedad por excelencia de la poética romántica de los contrastes (Huguet, 1904 y Müller, 2004).

Así también ocurre en *Notre-Dame de Paris*, donde Hugo pone en boca del archidiácono Claude Frollo una amargura profunda: las valiosas y memorables ornamentaciones de la arquitectura de la Edad Media tardía, sus componentes y arabescos, los ve perseguidos de manera mortal por la aparición de la imprenta. Notre-Dame de Paris morirá por la multiplicación serial, plana y simple de una nueva arquitectura sin altos ni bajos relieves, sin pilastras ni capiteles: *la arquitectura de la escritura*, para Frollo, es una asesina bajo el nombre de imprenta. Lo pétreo se convertirá en páginas públicas, los pilares contenidos se diseminarán en multitud de márgenes que pasarán de mano en mano, realizando una vulgarización sin precedentes para la valoración claustral del Diácono. “La imprenta matará a la arquitectura” (*Nuestra Señora de Paris*, edición 2008: 265-269). En el Capítulo primero del Libro III y en el capítulo segundo del Libro V de *Notre-Dame de Paris*, tal consigna lapidaria atormenta al sombrío archidiácono, cuya disertación es el reflejo de una acción y una preocupación más honda:

L’archidiacre considéra quelque temps en silence le gigantesque édifice, puis étendant avec un soupir sa main droite vers le livre imprimé qui était ouvert sur sa table et sa main gauche vers Notre-Dame, et promenant un triste regard du livre à l’église :

« Hélas ! dit-il, ceci tuera cela ».

Coictier qui s’était approché du livre avec empressement ne put s’empêcher de s’écrier : « Hé mais ! qu’y a-t-il donc de si redoutable en ceci : GLOSSA IN EPISTOLAS D. PAULI. *Norimbergae, Antonius Koburger, 1474 ?* Cen’est pas nouveau. C’est un livre de Pierre Lombard, le Maître des sentences. Est-ce parce qu’il est imprimé ? »

- « Vous l’avez dit », répondit Claude, qui semblait absorbé dans une profonde méditation et se tenait debout, appuyant son index repleyó sur l’in-folio sorti des presses fameuses de Nuremberg. Puis il ajouta ces paroles mystérieuses : Hélas ! hélas ! les petites choses viennent à bout des grandes; une dent triomphe d’une masse. Le rat du Nil tue le crocodile, l’espadon tue la baleine, le livre tuera l’édifice ! (Hugo, 2005b : 173).

La arquitectura, entendida como mnemotecnia de la humanidad (y así la entiende Hugo -2005b<sup>20</sup>), carecerá de *ser* una vez que ésta encuentre una nueva forma de registro del

---

<sup>20</sup> Léase por ejemplo el siguiente desarrollo, consignado en *Notre-Dame de Paris* (2005b : 175): « En effet, depuis l’origine des choses jusqu’au quinzième siècle de l’ère chrétienne inclusivement, l’architecture est le grand livre de l’humanité, l’expression principale de l’homme à ses divers états de développement soit comme force, soit comme intelligence.

Quand la mémoire des premières races se sentit surchargée, quand le bagage des souvenirs du genre humain devint si lourd et si confus que la parole, nue et volante, risqua d’en perdre en chemin, on les transcrivit sur le sol de la façon la plus visible, la plus durable et la plus naturelle à la fois. On scella chaque tradition sous un monument ».

pasado (ya no una piedra, ya no un muro o un templo): la escritura como memoria -la publicación escrita de sus hechos- hará innecesario el valor histórico de los edificios contruidos con pretensiones mayores que los de la simple vivienda.

Pedro Navascués Palacio (2000), señala concretamente que en *Notre-Dame de Paris*, más allá del conocido argumento en torno a la bella Esmeralda y al deforme Quasimodo, se perciben las primeras críticas serias a la acción del tiempo y, sobre todo, a la acción de sus actores, sobre los portentosos monumentos de otras épocas:

*Tempux edax, homo edacior* (que el escritor reconoce traducir muy libremente como “El tiempo es ciego, el hombre estúpido”). Con esta corrosiva sentencia como telón de fondo, el escritor francés incluye en su novela un capítulo entero dedicado a la arquitectura de la Catedral de París que, habitualmente, pasa desapercibido para el lector medio, más interesado por el atractivo de la delicada gitana, del jorobado campanero, de Frollo, Gringoire o de la anónima multitud que llena todos los huecos de aquella escena humana (2000: 100).

Tal capítulo segundo del libro V, que podría haberse suprimido sin que – aparentemente- el interés literario de la obra sufriera una pérdida mayor, es para Navascués una de las más tempranas y sentidas defensas de la arquitectura medieval. Victor Hugo acusa la irracional insensibilidad de los arquitectos que mutilaron la catedral bárbaramente. Fue el caso de Jacques-Germain Soufflot (1713-1780), el gran autor del Panteón de París, pero ciego y descarado a la hora de intervenir en Notre-Dame, donde destruyó sin miramientos el parteluz de la portada principal, de la Portada del Juicio, así como los relieves de los tímpanos y los dinteles de mayor sutileza, para elaborar un amplio arco ojival que permitiera máxima comodidad al ingreso.

“La Revolución Francesa derribó La Galería de los Reyes de Judá, que discurría sobre los pórticos de la fachada principal de Notre-Dame, confundiéndolos con los Reyes de Francia. Victor Hugo abogó siempre por una restauración respetuosa con el pasado” (Navascués, 2000: 100). La temeraria persecución de la imprenta sobre la arquitectura consiste en el peligro de la desaparición de un sistema de memoria acuñado a lo largo de milenios, siendo reemplazado o disminuido severamente por otro.

Cuando la memoria de las primeras razas se sintió recargada, cuando el equipaje de recuerdos de los hombres, de una civilización, se hizo tan pesado y excedente que la palabra se vio corta como práctica retenedora de tal acervo, se utilizaron las piedras como

sistema de lenguaje: se transcribía sobre el suelo, *con el suelo*, para transmitir un pensamiento a otra generación. La arquitectura empezó como toda escritura. Fue, primeramente, alfabeto. Se adecuaba una piedra de pie, y era una letra, y cada letra era un jeroglífico. "... Y sobre cada jeroglífico descansaba un grupo de ideas como el capitel sobre la columna. Así procedieron las primeras razas, en todas partes, en todo momento, en toda la superficie de la tierra. Se encuentra la *piedra levantada* de los celtas en la Siberia de Asia, en las pampas de América" (Hugo, 2008: 252).

El libro de piedra, tan sólido y duradero, peligraba ceder el puesto al libro de papel, más ágil y de mayor alcance. La arquitectura como transmisión y continuación de un legado, de una memoria, desaparecía por un mecanismo de transmisión informativo más eficiente y económico. Ahora, no hay que malentender todo esto como una oda a la censura letrada. Se trata simplemente para Hugo de advertir el riesgo que obras arquitectónicas ejemplares, las cuales nos dictan con su sola presencia los hábitos, pensamientos, modos de existencia de una civilización, sean destruidas porque ya pueden decirse de otra forma, más económica y sin tantos –supuestos- materiales de construcción enojosos y dispendiosos de conseguir, construir, restaurar, cuidar.

Ahora bien, como ya lo estará vislumbrando nuestro lector, esta persecución *imprenta-arquitectura* adquiere un matiz paradójico y nuevo en Hugo, pues su defensa hacia el lenguaje de las piedras labradas, la hace precisamente a través de su agresor: las letras. La imprenta y la arquitectura se presentan, de acuerdo con el modelo de Greimas, como *actantes* en los que un objeto puede acechar como una subjetividad, así como un hecho trascender sus funciones reconocidas: la escritura publicada, aquí, desborda su función informativa, para erigirse en realidad amenazante en contra de la arquitectura. No posee rostro, ni facciones definidas. Su desarrollo avanza entre hormigueos, colándose entre las grietas de los viejos pilares, corroyendo su función parlante. Con la imprenta, la arquitectura corre el riesgo de callar todo aquello que dice con su sola presencia de años y siglos. Como Frollo, Victor Hugo alarma a los lectores sobre el posible mutismo total que la imprenta puede ejercer sobre la voz de los templos, de las catedrales, de los mausoleos. Y si Hugo hace esta alarma a punta de escritura, es precisamente para combatir el carácter



criminal de la imprenta con sus propias armas. Denunciar la escritura *apunta de escritura*, para decirle, en su lenguaje, que no acalle el lenguaje de las otras artes.

Una nueva vibración trenza los postulados, desdobra interioridades, entrepierna los opuestos, y nos muestra cómo en Hugo las pasiones respiran mediante oscilaciones crecientes y de despliegue paradójico: combatir el carácter corrosivo de las letras con las letras mismas, enfrentar la guerra de la materia con la guerra del pensamiento. Esto se da así no solamente en sus personajes, sino en especial, también, en sus propias ambivalencias políticas (como revisaremos con detalle en el capítulo V).

Apelando a una intertextualidad oportuna a la hora de mostrar la interiorización propiamente gótica que Victor Hugo realiza del destino y la Fatalidad, Isabelle Durand-Le Guern (2010) logra una comparatística sólida a la hora de situar paralelamente, frente a Hugo, una obra que le antecede e interpela a modo de una gramática de las persecuciones clandestinas. Se trata de la novela *The Monk (Le Moine)*, de M. G. Lewis (1775-1818), publicada en 1796, novela que referirá una persecución de carácter sexual que implica un contenido libidinal mayoritariamente arquitectónico, en el sentido en que las estructuras de los templos determinan los deseos de los protagonistas.

Revisemos tal contrapunto para esclarecer los modos en los que Victor Hugo juega con los símbolos cláustricos y se apoya en influyentes antecesores literarios. Esto con el fin de abordar desde nuevas perspectivas el núcleo actancial de la persecución como componente estructural hugoliano de la *Ananké*.

En efecto, en *Notre-Dame de Paris*, si el proyecto que persigue el autor es a la vez el de defender un monumento (amenazado por doquier ante la destrucción) y el de rivalizar con autores de la talla de Walter Scott en el arte de la novela histórica y las distorsiones del pasado, la semi-filiación de la novela hugoliana con aquella de Lewis resulta igualmente paradójica. Victor Hugo ha reescrito, de forma implícita, el destino sulfuroso y trágico del héroe lewisiano.

El intertexto parece concreto: la crítica ha revelado muchas veces el parentesco especular de Ambrosio (célebre predicador y figura de claustro idónea, inducido a la tentación por una criatura diabólica, Matilda), y Claude Frollo, archidiácono de Notre-Dame de Paris, presencia del saber y de la virtud, arrastrado por una pasión criminal y fatal

por la bohemia Esmeralda (Le Guern, 2010: 165-66). Inclusive trasposiciones nominales revelan el signo de una apropiación del texto de Lewis:

On pourra signaler également quelques détails, comme la présence du prénom Agnès, l'une des héroïnes du roman de Lewis, victime des exactions de l'abbesse de Sainte-Claire, dans le roman d'Hugo (Agnès étant le vrai prénom d'Esmeralda). De même on peut se demander si le commentaire de Gringore sur l'innocence d'Esmeralda (« ne sachant pas encore la différence d'une femme à un homme, même en rêve ») ne constitue pas un écho direct au dialogue qui a lieu dans le premier chapitre entre Lorenzo et Antonia à propos de la sainteté d'Ambrosio (« He is reported to be so strict an observer of Chastity that He knows not in what consists the difference of Man and Woman, suscitant cette réponse d'Antonia : « Does that make a Saint? [...] Bless me! Then am I one? » Il ne s'agit donc pas ici de tenter de démontrer une filiation déjà avérée, mais d'analyser le traitement de quelques motifs particuliers permettant d'éclairer l'adaptation opérée par Hugo des stéréotypes du genre gothique, adaptation qui apparaît comme une véritable transplantation, si l'on ose le terme, dans la mesure où, déplacés dans un autre contexte et un autre sous-genre romanesque, il se dépouillent pour partie de leur signification première (2010: 166).

Pero, más allá de la evidente intertextualidad que existe entre los dos libros, se trata mejor aquí de pensar el escenario de una re-contextualización, por parte de Hugo, con respecto a las ideas de *The Monk*. ¿A dónde apunta esta re-contextualización conceptual y semántica? ¿A qué motivos responde? Le Guern habla de “trasplante” en el sentido en que Hugo desplaza los contextos: ya no se trata en *Notre-Dame de Paris* del énfasis en la distorsión de ciertas prácticas eclesiásticas del gótico medieval, de violaciones sacramentales e incestos demoníacos. No. En Hugo, de acuerdo con Le Guern (2010), tales acciones adquieren una nueva semántica: la de las desilusiones, las traiciones al aire libre, las obsesiones mentales más que las corpóreas.

De hecho, lo que podemos llamar un ejercicio intertextual de una novela a otra, no se limita justamente a un diálogo en los trazos físicos de las dos, ni tampoco a las semejanzas entre los protagonistas. Es verdad que ambas obras se abren con escenarios idénticos: una multitud marchante, que avanza hacia espectáculos diversos y termina siendo ella misma el espectáculo central; el doblar de las campanas que hace eco hilando los dos libros; la tipología híbrida de Antonia y de la Esmeralda, por ejemplo. Lo central, empero, son las persecuciones al interior o al exterior de los muros, de carácter sexual o no, pero que implican una arquitectura gótica como fuerza que forja la trama relacional de los protagonistas en persecución constante (Le Guern, 2010: 166-169).

Sin olvidar las diferencias fundamentales de ambos textos, sus objetivos dispares, su género y su tonalidad, el lector percibe una clara atmósfera común, un tono compartido, hasta que el uno abre su sentido hacia el hundimiento gótico de las pasiones morales humanas, y el otro lo hace en los meandros de la historia y la Fatalidad dogmática. *The Monk* es clásica en el castigo moral que reciben los protagonistas al no seguir su deber responsable, *Notre-Dame de Paris* es romántica al hacer estallar los límites de la responsabilidad, planteando términos de la antigüedad grecolatina. Hugo toma un plano heleno, aquél de la *Ananké*, para crear una elipsis en su propio romanticismo que busca saltar de la profunda antigüedad al comienzo de la modernidad decimonónica.

La Fatalidad es mayor que Zeus, veíamos en el primer capítulo, y por ende sus leyes son de antigüedad superior. Desconoce lo que es la culpa y la redención, actuando así de manera distinta sobre los personajes que implica. El dictado de la *Ananké* sobre un Prometeo no es propiamente el del malestar consigo mismo, un remordimiento, sino el de su convocatoria singular e inevitable, desde antes de su razón. En la novela de Lewis entran en juego, de manera central, atributos y distorsiones de costumbres morales a modo de eje central; Victor Hugo hace de las costumbres humanas un disfraz diegético de la Fatalidad, que no sabe de valoraciones dicotómicas y axiológicas, por más que se trate de personajes en oscilación permanente.

El despojo semántico que Hugo efectúa es el de liberarse a toda costa de un pensamiento dicotómico, para pluralizarlo a punta de re-significaciones polivalentes. Por más que Frollo, Quasimodo, La Esmeralda, se debatan en extremos valorativos, una fuerza mayor los excede y empuja a obrar *a pesar de su conciencia*, a pesar de los discernimientos buenos o malos de su razón. Por esto, en Hugo, se trata más de paradojas que de dicotomías, de tendencias dispares y sin embargo entremezcladas, y no de claros polos distantes y duales.

El no saber si se trata de un hombre o de una mujer, en el caso de *The Monk*, no crea una superación de las dicotomías valorativas, por el contrario las acentúa. Hombre y Mujer perseveran como entidades referenciales, mientras que en el caso de Esmeralda ambas figuras pronto se disuelven a medida que penetra las redes sin género estable de la fatalidad. Las Moiras son tan femeninas como masculinas, como animales, como vegetales,

como elementales, como metálicas, como proteicas. Una polifonía habla por su voz, nunca una dicotomía promotora de elecciones alternativas diversas. La *Ananké* no sabe de alternativas y propuestas de elección diversa: afirma una sola dicción, que no obstante se viste de multiplicidad de facetas.

Cuando Esmeralda va a entregarse a Phoebus, por ejemplo, su malestar no es de carácter moral (el perder la virginidad, por ejemplo, exponiéndose al desagravio), ni el sentir que está haciendo algo malo. Es la sensación de una traición que la persigue, aquella que va a hacer a una hoja de papel que revelaría la identidad de su madre. La sensación no es de culpa, es de pérdida de sí, del último vestigio que le podría enseñar quién realmente es ella:

[...] en offrant sa virginité à Phoebus, elle risque plus que le déshonneur: elle s'ôte toute chance de retrouver ses origines et donc de connaître sa véritable identité. Il s'agit donc là d'un véritable sacrifice de soi. Rien de tel pour Antonia qui reste de bout en bout simple victime des appétits luxurieux du moine, ignorante et innocente jusqu'au viol et au meurtre ultimes (Le Guern, 2010: 168).

No se trata de un problema de identidad, sino de ruptura de la identidad misma. Si bien la psicología de los verdugos en las novelas es ciertamente pendular (tanto más cuanto que el narrador, en ambos casos, subraya incesantemente el sufrimiento que subyace a los criminales), en el caso del monje éste conserva su dimensión de persecutor obstinado: no contento con haber violado a Antonia, finalmente la asesina para impedir que hable. Sin embargo, el narrador aquí enfatiza en que el asesino sólo se alejó de su culpabilidad para volver a ella de manera más acentuada. La conciencia del mal no se borra o desvanece en él, sino que se oculta simplemente para retornar con mayor fuerza.

En Hugo opera en cambio el desvanecimiento (como detallaremos en el capítulo V gracias a los análisis filosóficos de Victor Brombert -1978- sobre la psicología de la obra del poeta romántico): Frollo disuelve su conciencia en la de Esmeralda, para, en su escisión, perder el yo-moral completamente. Estado alucinado de derrumbamiento de conciencia, que no es impronta inequívoca de los pasos de la *Ananké*, pero sí uno de sus posibles avatares a la hora de encarnar diversas figuras y fragmentarlas, desaparecerlas.

El yo de Frollo se escinde en persecución delirante de la gitana hasta desaparecer en su propia locura. Claude Frollo deja de ser él para desear encarnar en Esmeralda, pues ella también desaparece, es asfixiada, muere perseguida por la voluntad enajenada del archidiácono. Señala en este punto Durand-Le Guern:

Le motif de l'aliénation est repris et développé par Hugo qui en tire des effets plus puissants. De fait, dans le dialogue avec Esmeralda, Frollo raconte comment il a été amené, malgré lui, à commettre des actes qu'il réprouve: poursuite et persécution de la jeune fille, dénonciation et arrestation. Il a conscience d'être arraché à lui-même, de ne plus s'appartenir: Cette aliénation se traduit non seulement par un dédoublement intérieur, mais par une transposition identitaire: il n'est pas uniquement dépendant d'Esmeralda, il devient Esmeralda, ressentant ce qu'elle devrait ressentir, souffrant dans sa chair de la torture infligée à celle d'Esmeralda: Ainsi, le bourreau qui torture Esmeralda fait couler le sang de Frollo. Le personnage se trouve véritablement scindé en deux, puisqu'il lutte sans relâche contre la jeune fille, livrant ainsi un combat contre lui-même (2010: 169,170).

Combate contra un sí-mismo a la vez persecutor y perseguido, pues aquello que de manera asesina perseguía Frollo, devino objeto constitutivo de su ser. Entre *The Monk* y *Notre-Dame de Paris* dos pasajes parecen en efecto hacerse eco, e introducen en relación directa a víctimas y perseguidores, instaurando por primera vez un diálogo de la fatalidad entre ellos. Ambrosio desaparece a Antonia por los artificios de una magia que la hace pasar por muerta (Lewis, 2002: 272-275), Frollo acusa a la Esmeralda de brujería, con miras a encarcelarla y ponerla a su servicio (Hugo, 2005b: 466). Se trata de momentos paroxísticos de las novelas, que toman por marco un espacio/tiempo típicamente gótico propicio al espanto persecutorio.

Sólo figuran fosas, tumbas y esqueletos. En *The Monk*, la escena se lleva a cabo en una bóveda críptica, al interior de la cual Antonia ha sido enterrada. El texto evoca con complacencia tal imagen, que presenta a los ojos de los personajes y del lector la muerte en sus detalles más concretos. La perversión toma una dimensión necrofílica, en la medida en la que el lugar no hace más que acrecentar el deseo sexual del personaje:

Le moine n'hésita pas à adopter ce plan infâme. Ses désirs, qui n'étaient déjà que trop fougueux, avaient acquis une vigueur nouvelle à la vue d'Antonia. Assis près de son lit, le hasard lui avait dévoilé des charmes inaperçus jusqu'alors : il les trouva plus parfaits que son ardente imagination ne les lui avait dépeints. Parfois un bras blanc et poli se montrait en arrangeant l'oreiller; parfois un mouvement soudain découvrait une partie d'un sein arrondi : mais partout où s'offrait un nouveau charme, là se fixait l'œil luxurieux du moine; à peine était-il assez maître de lui pour cacher

sa convoitise à Antonia et à la vigilante duègne. Enflammé par le souvenir de ces attraites, il entra sans balancer dans le projet de Mathilde (Lewis, 2002: 274)<sup>21</sup>.

Nada de esto ocurre en Victor Hugo, que escoge mejor una forma de interioridad donde el terror es mayoritariamente mental. La mejor imagen que bosqueja lo anterior es el remarcable episodio en el que el lector toma consciencia del miedo pánico que Quasimodo guarda hacia el personaje diegético del archidiácono. El jorobado, en su mutismo, en su sordera, está confinado a la más interna de las soledades. Su fuerza externa no es nada ante el poder mental que Claude Frollo imprime sobre él:

Un cri de terreur s'éleva en effet. Le formidable Quasimodo s'était précipité à bas du brancard, et les femmes détournaient les yeux pour ne pas le voir déchirer l'archidiacre. Il fit un bond jusqu'au prêtre, le regarda, et tomba à genoux. Le prêtre lui arracha sa tiare, lui brisa sa crosse, lui lacéra sa chape de clinquant. Quasimodo resta à genoux, baissa la tête et joignit les mains. Puis il s'établit entre eux un étrange dialogue de signes et de gestes, car ni l'un ni l'autre ne parlait. Le prêtre, debout, irrité, menaçant, impérieux ; Quasimodo, prosterné, humble, suppliant. Et cependant il est certain que Quasimodo eût pu écraser le prêtre avec le pouce.

Enfin l'archidiacre, secouant rudement la puissante épaule de Quasimodo, lui fit signe de se lever et de le suivre. Quasimodo se leva (Hugo, 2005b : 70).

Lo que aproxima las dos tramas es la relación que se instaura entre los personajes eclesiásticos. Nos encontramos en un contexto típico de novela gótica, en el cual el perseguidor dispone de un poder absoluto sobre su víctima. En *The Monk*, todo el mundo considera a Antonia muerta, ella está aislada e indefensa encarando al monje. En *Notre-Dame de Paris*, en cuanto a Esmeralda, es prisionera, y Claude Frollo tiene el poder de liberarla. Así, tanto el monje como Frollo creen adquirir una dimensión de « toute-puissance » (Le Guern, 2010: 170) sobre sus víctimas: arañas sobre moscas indefensas.

Los rasgos compositivos de la todo-poderosa *Ananké*, empero, abandonan bien pronto los cuerpos del monje Ambrosio y de Claude Frollo, devolviéndolos a su condición de mera voluntad impotente. Los dos personajes padecerán la experiencia de la caída: el monje culmina agonizando en su falta de poder y Frollo en la imposibilidad creadora que lo

---

<sup>21</sup> La cita la tomamos de la versión francesa, traducción que conoció y leyó Hugo, dado su parco dominio del inglés.

llevará a la muerte. Así, por un giro inesperado, los roles de verdugo y víctima se invierten: Ambrosio es perseguido por su propia culpa, Frollo abatido por su derrota terminal.

Cette dimension se développe dans le roman de Hugo: Frollo n'a rien d'une vulgaire criminel, toute sa grandeur tient dans la lutte, perdue d'avance, qu'il entreprend contre l'Ananké. Il raconte ainsi à Esmeralda toutes les étapes du combat contre la passion fatale qu'il a conçue pour elle: fuite, exposition à la tentation, crime... Mais il ne peut que constater l'absence de liberté de l'homme face à une force perçue comme surnaturelle. (Le Guern, 2010: 171,172).

*La Ananké* girará en contra de Frollo a través de Quasimodo, quien es encarnado por ésta en tanto que el monstruo reconoce finalmente su destino: liberarse de la opresión psicológica que el archidiácono ha ejercido sobre él toda la vida. Quasimodo poseído, arroja desde una de las torres de Notre-Dame al destrozado sacerdote. La imagen de la araña y la mosca renace en el momento en el que Quasimodo toma la decisión de asesinar al clérigo. ¿De qué manera? Ambos contemplaban desde la cima de la Catedral el amanecer de París, y el jorobado se preguntaba por doquier dónde estaba la gitana. Con el alba, el archidiácono le señaló a su hijastro un punto en la plaza. Quasimodo reconoció a Esmeralda en el cadalso, a punto de ser ahorcada. El verdugo apretaba el nudo sobre su cuello:

L'homme parvint ainsi au haut de l'échelle. Là il arrangea le nœud. Ici le prêtre, pour mieux voir, se mit à genoux sur la balustrade. Tout à coup l'homme repoussa brusquement l'échelle du talon, et Quasimodo qui ne respirait plus depuis quelques instants vit se balancer au bout de la corde, à deux toises au-dessus du pavé, la malheureuse enfant avec l'homme accroupi les pieds sur ses épaules. La corde fit plusieurs tours sur elle-même, et Quasimodo vit courir d'horribles convulsions le long du corps de l'égyptienne. Le prêtre de son côté, le cou tendu, l'œil hors de la tête, contemplait ce groupe épouvantable de l'homme et de la jeune fille, *de l'araignée et de la mouche* (El subrayado es nuestro. Hugo, 2005b : 494).

El símbolo de la trama arácnida nos revela en este instante la presencia de la *Ananké*, que invade a Quasimodo y lo lleva a atezar en el acto -tras ver morir a la Esmeralda- a su padrastra, y con ira criminal arrojarlo desde la punta de Notre-Dame de Paris. La narración de la caída se extiende con minucia, altera las representaciones, las imágenes se contorsionan y la observación deviene paulatina. Paso por paso, el lector se encuentra con un secuencial desmembramiento, con imágenes de giros y enrollamientos, al

modo de un objeto peleando con un hilo diegético invisible a medida que rueda forzosamente a través de él:

Une chute de si haut est rarement perpendiculaire. L'archidiacre lancé dans l'espace tomba d'abord la tête en bas et les deux mains étendues, puis il fit plusieurs tours sur lui-même. Le vent le poussa sur le toit d'une maison où le malheureux commença à se briser. Cependant il n'était pas mort quand il y arriva. Le sonneur le vit essayer encore de se retenir au pignon avec les ongles. Mais le plan était trop incliné, et il n'avait plus de force. Il glissa rapidement sur le toit comme une tuile qui se détache, et alla rebondir sur le pavé. Là, il ne remua plus (Hugo, 2005b : 497).

El jorobado manifiesta su indiferencia ante la suerte de Claude. Lloro, pero sus lágrimas pertenecen a la suerte de Esmeralda y a la de él mismo, junto a ella. El lector asiste, nuevamente, a una interiorización de los efectos góticos romantizados: ni el decorado ni la sensación del vértigo fatal son hostiles al archidiácono, más que por su ser desposeído. El terror que padece nace más de su soledad absoluta (sin la alquimia, sin la Esmeralda, sin Notre-Dame), que de la fusión con la muerte.

Frollo sufre por verse arrojado desde la torre por un ser que abrazaba. Apartado también de Quasimodo, se dirige ahora directamente al centro de su red: una calle adoquinada que lo espera al final del vuelo inverso. Sus últimas valoraciones no son precisamente morales (como en Ambrosio), sino que se insertan en el plano de la sensación entomóloga de la trama arácnida. Señala Le Guern:

Hugo parvient à mettre en place un effet tragique bien supérieur: les souffrances de Frollo, victime de l'*Anankè*, araignée et mouche à la fois, nous touchent à l'évidence plus que les tortures physiques infligées au moine, dont l'accumulation hyperbolique finit par miner le sérieux. Mais c'est peut-être précisément cette potentialité grotesque, nourrie d'humour et d'ironie, au service d'une morale beaucoup plus ambivalente qu'il n'y paraît, qui fait la valeur du roman de Lewis, et que Hugo choisit lui d'abandonner totalement. (Le Guern, 2010: 176).

La reapropiación romanesca de Victor Hugo ante el sentir gótico puede quizás causar mutaciones y transformaciones de género profundas. Conversiones de forma, contenido y significación. Pero tales metamorfosis se insertan en una lógica del sentido que busca restituir las bodas de lo sublime y lo grotesco en el seno de la novela histórica romántica. Historia de persecuciones, acechos, valencias desproporcionadas, que abandonan o caben mal en los regímenes, con todo, bien proporcionados del estilo gótico.



Nos resta por ver, en un punto aparte y retomando la clasificación actancial que hemos propuesto, cómo las relaciones entre Quasimodo, La Esmeralda-Claude Frollo, Phoebus y la gitana, no pertenecen propiamente a la lógica *persecutoria*, pues sus redes se templan más concretamente entre el encierro, la acechanza y la ambivalencia; entre renovados ejes de conceptualización, tal y como lo revisaremos un poco más adelante. Analicemos por lo pronto como varían los juegos de la persecución en *Les Misérables* y *Les Travailleurs de la mer*.

## 2. 2. *Les Misérables* o *el naufragio de las sombras*. Una nueva taxonomía

Los momentos fundamentales de *persecución* que podemos abstraer de esta novela, a través de las propiedades que enunciamos al comenzar el presente capítulo, a saber: *desconcierto*, *declinación* y *metamorfosis*, son más asibles de lo que pueda pensarse, por el mero hecho de que la persecución se encuentra tematizada a lo largo de la obra. La primera y más evidente acción persecutoria se da entre la Ley general y el presidiario Jean Valjean. La exclusión es un modo de seguimiento, y el principal personaje de la novela empieza siendo rechazado y excluido.

Repudiado por todos, dado su pasaporte amarillo –signo de ex presidiario–, la ley persigue a Valjean hasta la soledad del desprecio: se sabe presa del repudio unánime. En la desesperación del animal que se siente en el corral de una soledad a la intemperie, responde con ira a todo lo que lo excluye en nombre de la ley:

Il pouvait être huit heures du soir. Comme il ne connaissait pas les rues, il recommença sa promenade à l'aventure.

Il parvint ainsi à la préfecture, puis au séminaire. En passant sur la place de la cathédrale, il montra le poing à l'église.

Il y a au coin de cette place une imprimerie. C'est là que furent imprimées pour la première fois les proclamations de l'empereur et de la garde impériale à l'armée, apportées de l'île d'Elbe et dictées par Napoléon lui-même (Hugo, 1998: 110).

Extraña reincidencia: la imprenta reaparece aquí como acompañante y medio de la ley persecutoria. *Fuerzas de declinación*: el personaje se nos narra hundido, en una progresiva inmersión entre la decadencia del repudio y el odio. Como es sabido, el encuentro con el obispo Myriel, Monseigneur Bienvenu, el candelabro de plata, la

liberación cuando una vez más el protagonista se sabía próximo al presidio, crean en Valjean una *metamorfosis* que atravesará de manera secante toda la obra.

En el claroscuro del desconcierto, Jean Valjean comprende que, tras Myriel, ya no puede permanecer en el mismo rencor ensombrecido. Su devenir hacia una clase de iluminación creciente comienza. Tras extraordinarios avatares, que invitamos a la lectura de la obra para ahorrarnos innecesarios resúmenes, Valjean cambiará de nombres, de posiciones, de modos de comprensión. Golpes de astucia económica lo llevarán a beneficiar a un pueblo (Montreuil-sur-Mer) hasta su florecimiento intermunicipal, lo cual implicó que se le nombrara alcalde. Valjean, ahora Madeleine, gobernaba a su pesar.

Una nueva y dolorosa línea de declive se presenta al lector en este punto, *declinación de una vida* que hilara un nudo importante de la trama arácnida que empieza poco a poco a atrapar a todos los personajes. Fantine, madre de Cosette, muchacha cándida y crédula, cae en la desgracia: debe dar su hija en adopción temporal, se ensombrece y pierde en la prostitución. *Persecución* por parte del pueblo hacia la mujer caída, que conduce al alcalde Madeleine a convertirse de nuevo en Jean Valjean, y ser otra vez encarcelado (Hugo, 1998: 261-274).

La nueva metamorfosis de Valjean se da entre una de las imágenes de desconcierto más impactantes de la novela: la de todo el pueblo de Montreuil-sur-Mer al descubrir, en quien conocían como un admirable alcalde, a un ladrón, a un presidiario reincidente. Aparece aquí la línea de persecución mayúscula de *Les Misérables*: la del policía Javert hacia Jean Valjean. El episodio es digno de contarse brevemente, pues nos dirigirá acto seguido al carácter polisémico de la *Ananké*.

En nuevo viaje a la cárcel, la cadena de reos, dentro de la cual camina Valjean, bordea el río, donde se divisan varios barcos encallados (Hugo, 1998: 518). Un gaviero desafortunado, encargado de tomar el mastelero por la parte de estribor, perdió el equilibrio. Logró agarrar una cadena atada a uno de los mástiles, pero quedó colgando sobre el abismo del mar a una profundidad vertiginosa. Valjean rompió la cadena que lo apresaba, trepó el aparejo hasta alcanzar la máxima altura de la gavia, ató una cuerda y saltó sobre el gaviero enloquecido. El símbolo de la *Ananké* surge entonces:

*On eût dit une araignée venant saisir une mouche ; seulement ici l'araignée apportait la vie et non la mort. Dix mille regards étaient fixés sur ce groupe. Pas un cri, pas une parole, le même frémissement fronçait tous les sourcils. Toutes les bouches retenaient leur haleine, comme si elles eussent craint d'ajouter le moindre souffle au vent qui secouait les deux misérables (El subrayado es nuestro. Hugo, 1998: 519, 520).*

La araña (encarnada en Jean Valjean) esta vez funciona para la salvación, en un episodio que revela la capacidad de los componentes del símbolo hugoliano de la *Ananké* de expresarse a través incluso de inversiones axiológicas: la araña es tanto la víctima como la victimaria, y a la mosca le pueden crecer patas y quelíceros dependiendo de la trama narrativa. El libro V de la segunda parte nos presentará nuevamente a un Jean Valjean perseguido, acorralado, envuelto en las mallas de una jauría encabezada por Javert.

El *conjunto araña-mosca* se revelará por fin en la novela de manera gráfica y explícita al poner en juego los dos adversarios mayores. Tal revelación, que analizaremos de inmediato, se da en múltiples niveles: en las imágenes utilizadas (de juego atormentador: « Javert jouissait » -Hugo, 1998: 657), ritmos paradójicos (« moment ravissant et infernal »), en la distribución del espacio ralentizado (« reculer le plus possible le moment d'arrêter »), definición de los actores (« l'araignée qui laisse voleter la mouche »), en los campos semánticos (« mailles », « filets », que cobran una función significativa más que estrictamente conceptual en tanto que remiten al símbolo de la *Ananké*), en los verbos de movimientos persecutorios (« tenir », « reculer », « voleter »), y de clausura (« fermer », « arrêter »). La escritura configura un opositor, un oponente, una trama en la que el querer, el saber y el poder de la acción resaltan en un seguimiento laberíntico e impredecible.

Las circunstancias han conducido a nuestros personajes a París, y en sus calles, Javert reconoce a Valjean. Lo creyó sin escapatoria. Coqueteó con su presa:

Javert jouissait. Les mailles de son filet étaient solidement attachées. Il était sûr du succès ; il n'avait plus maintenant qu'à fermer la main (...) Puis il se mit à jouer. Il eut un moment ravissant et infernal ; il laissa aller son homme devant lui, sachant qu'il le tenait, mais désirant reculer le plus possible le moment de l'arrêter, heureux de le sentir pris et de le voir libre, le couvant du regard avec cette volupté de l'araignée qui laisse voleter la mouche (...) Quand il arriva au centre de la toile, il n'y trouva plus la mouche. On imagine son exaspération (Hugo, 1998: 657).

En este punto las perspectivas se multiplican y agudizan, la agilidad de los miembros en acción cambia de estatuto: los hilos de París dotan a esta nueva ciudad-red de

numerosos nudos: formas de embudo, planos verticales, diagonales, ovillan a velocidades cambiantes el coqueteo entre la araña y su mosca. El hilo visual del dominante sobre el dominado confiaba en zonas de adhesión infalibles en la tela alucinada (barrizales, callejones sin salida, ruinas obstructoras). Pero contra toda lógica de la certeza, la presa desaparece.

Las propiedades que hemos definido de la *persecución* en tanto que núcleo actancial (propiedades que cambian de manera absoluta las creencias de los protagonistas, y así su sentido y significado en el devenir narrativo), las encontraremos sucesivamente en numerosos episodios: *desconcierto* radical de Fantine al descubrir que es Javert, no el alcalde Madeleine, su verdadero perseguidor (Hugo, 1998: 289,290). *Conversiones* múltiples y *declives* a desbarrancaderos sin salida, en los asesinatos y el rosario de sangre desplegado en la narración sobre la manera en la que el Estado acaba con las barricadas del 5 y 6 de junio de 1832, sepultándolas literalmente (Hugo, 1998: 1675, 1676); o en la promesa de Marius a su padre, que lo aleja de su mentalidad Realista para convertirlo en un republicano acérrimo (1998: 866-869). Esta última metamorfosis, que casi acaba con la vida del joven revolucionario, da el pretexto para que Victor Hugo manifieste, a través de la voz diegética del abuelo de Marius, el desprecio hacia las persecuciones de su época, tanto de carácter idealista como legislativo (Hugo, 1998: 1755-1758).

Marius ensangrentado y al parecer muerto es puesto a los pies del abuelo promonárquico, quien se estremece. El médico teme que en lugar de un difunto tenga que lidiar con dos, y sujeta al abuelo del brazo. Éste responde al médico y se pronuncia sobre su siglo:

-Monsieur, je vous remercie. Je suis tranquille, je suis un homme, j'ai vu la mort de Louis XVI, je sais porter les événements. Il y a une chose qui est terrible, c'est de penser que ce sont vos journaux qui font tout le mal. Vous aurez des écrivassiers, des parleurs, des avocats, des orateurs, des tribunes, des discussions, des progrès, des lumières, des droits de l'homme, de la liberté de la presse, et voilà comment on vous rapportera vos enfants dans vos maisons (...) Tu t'es donc fait arranger comme cela pour les beaux yeux du général Lamarque ? Un sabreur ! Un bavard ! Se faire tuer pour un mort ! (...) Eh bien, au fait, tant mieux, c'est ce que j'espérais, ça va me tuer net. Je suis trop vieux, j'ai cent ans, j'ai cent mille ans, il y a longtemps que j'ai droit d'être mort. À quoi bon lui faire respirer de l'ammoniaque et tout ce tas de drogues ? Vous perdez votre peine, imbécile de médecin ! (Hugo, 1998: 1755-1758).

Desconcierto y odio ante la época, línea de declive que desea la muerte, fuerza de conversión cuando Marius vive y el abuelo abandona sus máscaras tanto pro-realistas como anti-republicanas. Los personajes hasta este punto, en los modos de las persecuciones aludidas, se caracterizan por su *querer-hacer*, *saber-hacer* o *poder-hacer* (Greimas, 1971, Domínguez Leiva, 2002 y Leante, 2002). Modalidades insertas en funciones, acciones y tensiones que hacen de la persecución, más que un simple ejercicio entre otros, un núcleo actancial que da vida a los roles que concatena e hila.

### **2. 3. Les Travailleurs de la mer. *Sotaventos persecutorios***

Es hora de analizar, en lo que a la novela *Les Travailleurs de la mer* corresponde, cómo se concatenan las propiedades del núcleo actancial de la persecución y cuál es su relevancia para la « *Anankè des choses* ». Yves Gohin (2005a) señala, con respecto al capítulo titulado *Un intérieur d'abîme, éclairé*, del Libro VI de la primera parte de esta novela (el cual contiene, mostraremos, el primer ejemplo explícito de conversión y metamorfosis de un personaje-acción), que al leer un capítulo tal, se siente particularmente cómo Victor Hugo puede desviar nuestros hábitos y gustos en materia de psicología romanesca. Una figura deja de ser un sujeto para presentarse como un rasgo, una inclinación, un *ethos*, una conducta: « Clubin n'est pas un hypocrite, il est l'hypocrisie » (2005a: 1492).

Sieur Clubin, personaje-venganza, construye una semántica de la mascarada hipócrita, transformando en giro de 180 grados la lectura que hasta el momento se había hecho de él. El personaje persigue esta vez un estado mental y no otro simple personaje, un modo de ser (el resarcimiento) y no otro protagonista subjetivo (Gohin, 2005a: 1493).

El misterio y lo ininteligible se implican no sólo en un espacio/tiempo sino también en un carácter. Todo lo que el personaje vive, piensa y experimenta, posee el ser de una sensación. El ritmo de su desarrollo inviste una estructura paradójal: hundimiento de *La Durande* y ascendencia de su ego (Hugo, 2005a: 791). Naufragar *La Durande* promete ser una obra maestra. Orgullo que crece hasta convertirse en una vanidad satánica: el personaje se ha situado sobre todos los criminales, sobre todos los hombres; su soledad ante el navío

destrozado es el símbolo de su triunfo. Por su crimen se libera de su máscara, se venga de sus coetáneos en un temible general. Tal como observa Gohin:

[...] Tout ce qu'il y a de singulier dans sa manière et son style, l'antithèse de ce titre peut suffire à l'indiquer : le personnage se révèle totalement mystérieux (*abîme*) et totalement intelligible (*intérieur... éclairé*) [...] Tout ce qu'il pense, ou plutôt ce qu'il éprouve, a le caractère d'une sensation ; la psychologie est indissociable de la cénesthésie : l'horreur de l'hypocrisie pour l'hypocrite, c'est un poids, une nausée, la nécessité de ravalier ce qu'il voudrait vomir ; inversement, la jouissance de l'hypocrite (telle que la conçoit Hugo, telle qu'il peut se l'imaginer selon sa propre expérience du masque), c'est la fin d'une oppression où il est lui-même oppresseur et opprimé (2005a : 1492, 1493).

La persecución de Clubin en la venganza, alcanzarla, recorre las valencias de la metamorfosis y la máscara, de lo imprevisible y lo paradójico, pues su aparente faz era la de la entrega, la sumisión, la rectitud y el servicio a su pueblo de trabajadores del mar.

Distinta es la persecución que se da entre el humano y el elemento, a diferencia de las persecuciones entre personajes hasta ahora revisadas. Tal es el caso del devenir de la marea que persigue a Gilliatt (Hugo, 2005a: 896, 897). El poderoso marino se halla en las rocas Douvres, ve venir las olas y sus intensidades, en cacería asimétrica. Victor Hugo hablará en este punto de Lo Desconocido, arquitecto inmenso, que no calcula nada y abarca todo. Su azar compone un monumento grandioso, sin lógica alguna, pero con un equilibrio de agudeza impensable. El tumulto de las olas se transmite al granito. Un escollo –cuenta el narrador– es la tempestad hecha roca incierta. El mar construye y perfecciona los atoladeros con fuerza bruta: los hace hostiles, traidores, lóbregos, metamórficos (Hugo, 2005a: 899-900).

Fuerzas antagónicas en aproximación creciente, alcanzando el plano de lo desgarrador magnánimo, permitirán a Hugo situar a *La Ananké* nuevamente en el terreno prestado por los clásicos helénicos. No obstante algo ha pasado entre uno y otros: la Edad Media, el Cristianismo, la penetración por doquier de corrientes orientales, dan a la fatalidad hugoliana una mixtura en la que lo Sublime se impregna de sutiles arabescos. El autor dirá sobre el marino Gilliatt, en su enfrentamiento titánico con los azotes de las tempestades, los vendavales y los laberínticos ciclones: « Gilliatt était une espèce de Job de l'Océan. Mais un Job luttant, un Job combattant et faisant front aux fléaux, un Job

conquérant, et si de tels mots n'étaient pas trop grands pour un pauvre matelot pêcheur de crabes et de langoustes, un Job Prométhée » (2005a : 873).

Entre la persecución de la marea hacia Gilliatt sólo se respira el desconcierto, lo inasible, la admiración y el temor del personaje al verse seguido a velocidades infinitas por semejante presencia. En el sistema valorativo del núcleo actancial de la persecución, nos hallamos en el nivel al que alude J. Greimas (1971) como poder hacer. El querer y el saber, para el personaje narrativo, revelan su estrechez a la hora de confrontar el personaje-vórtice. Se trata de un “modelo actancial mítico” (1971: 276), pues el poder del hacer ya no se reduce a un personaje-hombre, sino a una situación/acción que antecede al concepto de humano, tanto como lo precede.

Hay en *Les Travailleurs de la mer* dos series de acosos actanciales que poseen una naturaleza no humana (pues, si recordamos el modelo de Greimas esbozado al comienzo del presente capítulo, nos hallamos en este punto de la novela de Hugo con funciones heterogéneas más que con caracteres narrativos contorneados). Se trata de la tempestad perseguida por la amenaza del equinoccio retrasado, y del cortejo descomunal entre el Mar y el Viento con mayúsculas enfáticas.

La palabra “equinoccio” –explica nuevamente Gohin (2005a: 1558)- implica aquí una problematización atmosférica: el período de tempestad que oculta la velocidad, para descubrirla, desenvolverla lentamente. La serenidad del cielo y del océano se mantienen en apariencia: la ira secreta de la espera crea una tensión imposible. Narra Hugo:

Rien n'est menaçant comme l'équinoxe en retard. Il y a sur la mer un phénomène farouche qu'on pourrait appeler l'arrivée des vents du large. En toute saison particulièrement à l'époque des syzygies, à l'instant où l'on doit le moins s'y attendre, la mer est prise soudaine d'une tranquillité étrange. [...] Il y a quelqu'un derrière l'horizon. Quelqu'un de terrible, le vent.

Le vent, c'est-à-dire cette populace de titans que nous appelons les Souffles.  
L'immense canaille de l'ombre (Hugo: 2005a : 896, 897).

*La inmensa canallada de la sombra*: el oído atento escucha acentos especulares que remiten a la *Cour des Miracles*. Estamos aquí ante una descripción que no es distinta a la de los habitantes de la Corte: “oscuridad”, “asfixia”, “engaño” (Hugo, 2005b: 81), sustantivos compartidos en la composición de una semántica persecutoria. La continuidad entre ambas novelas resonará en seguida, a través del núcleo actancial del *encierro*, con *Les Misérables*.

Singularmente con el episodio titulado « L'onde et l'ombre » (Hugo, 1998: 145-147). Nuestra hipótesis desarrolla lentamente que las tres novelas, sin una premeditación -sino a través del desenvolvimiento de un transcurso-, se encuentran en una sola fuerza de gravedad, que Victor Hugo usará finalmente para intenciones personales. El núcleo actancial de la *persecución* hila en este punto continuidades en dos textos, pero aún la trama no ha avanzado del todo en su proceso.

Entre tal serie caótica de retiradas y encuentros no humanos, el personaje Gilliatt combate con toda la destreza de un marino resabiado, pero también como un desesperado átomo ante el Universo colosal que lo atraviesa. Emilia Pardo Bazán (1989: 19) apunta bien que Gilliatt, el héroe de *Les Travailleurs*, puede ser simplemente un ser tosco, que por azar se enamora de Déruchette, y en búsqueda de convertirse en su prometido se hace voluntario para salvar una barca encallada. Nada hasta aquí de muy extraño u original. No obstante, como el mecanismo hegeliano de una espiral ascendente en la que el movimiento del concepto va fortaleciéndose cada vez más, el personaje principal de *Les Travailleurs*, a la manera del concepto de Hegel, se va acrecentando, deviniendo un semidiós:

Pongamos ejemplos de estas correcciones a la naturaleza, tomándolos de algún escritor idealista. Gilliatt, el héroe de *Los Trabajadores del Mar* de Víctor Hugo, es en realidad un hombre rudo, que casualmente se prenda de una muchacha y se ofrece a desempeñar un trabajo hercúleo para obtener su mano. Nada más natural y humano, en cierto modo, que este asunto. Pero, por medio del procedimiento de Hegel, el hombre se va agigantando, convirtiéndose en un titán; sostiene lucha colosal con los elementos (Pardo Bazán, 1989: 19, 20).

No obstante, a diferencia de Hegel, en Victor Hugo no es la autoconciencia del concepto la que se universaliza. El espíritu y la voluntad humana sostienen una lucha desmesurada con los elementos *in crescendo* que avanza a través de mares inciertos, y no a lo largo de fases de un progreso estatal-prusiano dialéctico. La fraternidad de Gilliatt pronto dejará de darse entre los hombres. El personaje concluye siendo animal sublime, y el autor decreta su apoteosis y desaparición (Hugo 2005a: 1017).

Así bien, las propiedades que hemos delineado como componentes distintivos del núcleo actancial de la persecución, a saber, el desconcierto, la hecatombe, la conversión, el misterio, dan aquí movimientos rotativos y de traslación azarosa a las acciones fundamentales de las novelas. Es hora de retomarlas con base en el núcleo actancial que



hemos denominado *encierro*, a partir de renacientes propiedades, pues no se trata del fin de la Historia (de *esta Historia*), sino de su resurrección permanente.

### 3. ENCIERRO

Entre la comunicación de las reclusiones que al interior de las novelas se produce, entre su lógica, su gestación, encontramos conceptos reveladores distintos a los abordados para el complejo núcleo de la *persecución*. No puede ser de otra manera, a menos que forcemos las novelas a decir lo que no dicen. Sólo hilamos dentro de las propias mallas de las ficciones de Victor Hugo, horadándolas. Perforación hilandera. Así, tres nuevas propiedades nos revelan repetidamente la firma de los encierros hugolianos; tres modos cuya capacidad de creación de imágenes incide y reincide en las tres obras. Se trata esta vez de una *penetración de la sombra*, una *intromisión en la imposibilidad* y una *creación de lo posible*. La oscuridad encerrará a los personajes principales de cada novela hasta llevarlos al punto de sus propias imposibilidades, las cuales los forzarán a crear nuevos tipos de realidad contestataria ante los encierros que los encubren.

#### 3. 1. Lineamientos gótico-románticos

La espacialidad de la arquitectura gótica de la Baja Edad Media en Francia se caracteriza por el concepto que Jean Bony (1983: 357, 358) utiliza para nombrar tal modo de construcción y diseño social: *rayonnant*. Radiación lineal que desborda los rosetones y las tracerías para contornear las plazas y los callejones, a través de curvas confusas y transversales inesperadas que a su vez inciden visualmente en las calles, invadiéndolas de recovecos enconados, cúpulas semi-abiertas y laberintos cónicos de elevación y languidez extensa.

Los senderos adoquinados de los caminantes, de los carruajes, se veían atravesados por prolongaciones de líneas provenientes de las catedrales y centros de reclusión, llenándose también ellas –las calles– de hundimientos ópticos, bóvedas peatonales y plazas con forma de domo cuyos nervios y aristas se componían de faros y pasajes curvos, ojivales, prolongados. Muchos de estos rasgos que se liberan de una construcción concreta

para habitar y crear un espacio, un ambiente, perduran en el tiempo, con todo su misterio y seducción. Es lo que apuntan ilustrativamente Emma Liaño y Marisa Melero Moneo (2003), cuando afirman:

[...] Las novedades artísticas de Saint- Denis llegaron pronto a Paris, la capital de los dominios reales. En 1163 empezaba a levantarse la nueva catedral de Notre-Dame. Hacia 1200 quedaban perfectamente definidas sus cinco naves longitudinales, prolongadas en otras tantas más allá del crucero y con una doble girola. De ese modo, la mencionada nave transversal no sobresale del contorno y sólo es visible desde el exterior por las fachadas de los extremos, reformadas junto con las partes altas del edificio a lo largo del siglo XIII. En Notre-Dame de Paris se destacó de manera especial el papel de los contrafuertes. Emergen de la línea uniforme del perímetro como si quisieran mostrar su articulación perfecta con arbotantes y pináculos.

Todavía se observan en la catedral parisiense algunos rasgos propios del Gótico. Tiene, como Laon, bóvedas sexpartitas en la nave central, recuerdo también de la arquitectura románica normanda (2003:19).

Esta clase de especialidad y el modelo estético que propone, alimentaron a su vez, en pleno siglo XIX, la construcción de la novela *Notre-Dame de Paris*, en la que resaltan a cada página, filtrados por la óptica romántica de Hugo (que enaltece o multiplica a su haber los detalles), los arcos, las puntas, los pliegues y los cortes afilados que envuelven los pasajes y acciones de los personajes. Se trata de curvaturas, cierres cónicos, vértices cortopunzantes que acentuarán la sensación concreta de aprisionamiento que padecerán los protagonistas, ya principales, ya secundarios.

La novela enseña cuatro momentos ejemplares en los que bien pueden reflejarse todos sus demás espacios diegéticos de reclusión, aunque se invistan de ropajes y ornamentos narrativos diversos. Tenemos, en primer lugar, el episodio turbio y rico en significación de *La Corte de los Milagros* (Hugo, 2005b: 81). Geometrías empedradas esbozando líneas sin salida, callejones arremolinados que conducen a un agujero negro de sombras canallas. Referimos con anterioridad « l'immense canaille de l'ombre » (Hugo, 2005a: 896, 897), y son ciertamente penumbras encarnadas en figuras semi-humanas las que recrean la Corte. La multiplicidad de sus miembros se sostiene como edificación grotesca, como la infamia materializada.

El carácter de *sin salida*, de imposibilidad para quien se encuentre atrapado en tal o semejante centro de fuerzas nocturno, lo padecen Gilliatt subsumido por los vientos del equinoccio retardado (Hugo, 2005a: 896-898), Gringoire ante la inmensa y sombría noche

que lo ahoga antes de convertirse en arlequín (Hugo, 2005b: 78-96), y a su vez un personaje sin nombre en *Les Misérables*, hombre anónimo que simboliza la impotencia, el abandono del encierro, aun cuando el calabozo sea un desierto infinito o el Mar eterno (Hugo, 1998: 145-147).

El marino protagonista de *Les Travailleurs de la mer* se encuentra encerrado por los vendavales que rebotan de las rocas y lo abisman hacia el acantilado, en una situación que sirve a Victor Hugo para traer a colación el campo conceptual de la *Ananké*: « La sombre vision du possible latent est interceptée à l'homme par l'opacité fatale des choses. Le plus redoutable et le plus perfide des aspects, c'est le masque de l'abîme » (Hugo, 2005a: 897). Paradójicamente, el abismo, signo de profundidad ilimitada, hace aquí las veces de límite radical.

En *Notre-Dame de Paris*, Pierre Gringoire padece el encierro de la oscuridad a medida que penetra obsesivamente el valle de los subsuelos. Los mendigos de la corte harán las veces de inmutables barrotes a la hora de sitiario de manera incontestable. Clopin, rey de la Corte, como buen carcelero, le dio una prueba de fuego para que Gringoire, ya con uniforme de preso, apelara a una escapatoria. El uniforme: un ropaje lleno de campanillas, la prueba, desvalijar un muñeco distante en el aire, colgando, sin hacerlas sonar. Nueva situación de reclusión a través de tentativas inalcanzables:

La bande des argotiers applaudit aux paroles de Clopin, et se rangea circulairement autour de la potence, avec un rire tellement impitoyable que Gringoire vit qu'il les amusait trop pour n'avoir pas tout à craindre d'eux. Il ne lui restait donc plus d'espoir, si ce n'est la frêle chance de réussir dans la redoutable opération qui lui était imposée- Il se décida à la risquer, mais ce ne fut pas sans avoir adressé d'abord une fervente prière au mannequin qu'il allait dévaliser et qui eût été plus facile à attendre que les truands. Cette myriade de sonnettes avec leurs petites langues de cuivre lui semblaient autant de gueules d'aspics ouvertes, prêtes à mordre et à siffler (Hugo, 2005b : 92).

Un encierro puede constituirse muy bien, lo hemos visto, de asfixiantes espacios abiertos tales como la noche o el abismo cuando éstos adquieren tal denotación. Es también el caso del mar, en su desmesurada grandeza. Un escenario profundo del océano como encierro inmenso lo da *Les Misérables*, en el punto en el que el hilo de la narración se corta, y brota inesperadamente un episodio aislado, que sin embargo sirve de imagen de lo que tratará toda la novela. Un navío en altamar: súbitamente un hombre al agua, un caído de la

embarcación, metáfora aquí de la estructura social (Hugo, 1998: 147). El abismo de los cielos se confronta con el abismo del océano y la profundidad pavorosa que habita y succiona bajo los pies del caído, preso de dos inmensidades:

[...] Il est dans l'eau monstrueuse. Il n'a plus les pieds que de la fuite et de l'éroulement. Les flots déchirés et déchiquetés par le vent l'environnent hideusement, les roulis de l'abîme l'emportent, tous les haillons de l'eau s'agitent autour de sa tête, une populace de vagues crache sur lui, des confuses ouvertures le dévorent à demi ; chaque fois qu'il enfonce, il entrevoit des précipices pleins de nuit ; d'affreuses végétations inconnues le saisissent, lui nouent les pieds, le tirent à elles [...] Il se sent enseveli à la fois par ces deux infinis, l'océan et le ciel ; l'un est une tombe, l'autre est un linceul [...] La mer, c'est l'inexorable nuit sociale où la pénalité jette ses damnés (Hugo, 1998 : 145, 146, 147).

Lo absoluto ilimitado es también la constricción más fuerte. “La libertad absoluta constituye el proceso que erige la prisión perfecta” (Dávila, 1977: 249). Lógica perversa de los contrarios y su transmutación ominosa. Términos que llevados más allá de sus propios límites invierten su sentido y su valor. Por lo demás, no es casualidad que los milagros de la Corte sólo sean espantos de ultratumba.

De la Corte es La Esmeralda, y el segundo episodio de *Notre-Dame de Paris* que hila explícitamente *Encierro* y *Fatalidad* lo encontramos en el punto en el que el archidiácono ha atrapado a la zíngara para asesinarla (Libro VIII. Cap. 4. 318, 319, 323). Encadenada y condenada a la hoguera por Claude Frollo, éste le revela a la muchacha el por qué desea su muerte. Es aquí cuando Victor Hugo trae a colación nuevamente el símbolo de la *Ananké*:

[...] C'est dans un fond de cuve de ce genre, dans les oubliettes creusées par saint Louis, dans l'*in-pace* de la Tournelle, qu'on avait, de peur d'évasion sans doute, déposé la Esmeralda condamnée au gibet, avec le colossal Palais de Justice sur la tête. Pauvre mouche qui n'eût pu remuer le moindre de ses moellons ! [...] Peut-être y aurais-je renoncé, peut-être ma hideuse pensée se serait-elle desséchée dans mon cerveau sans porter son fruit. Je croyais qu'il dépendrait toujours de moi de suivre ou de rompre ce procès. Mais toute mauvais pensée est inexorable et veut devenir un fait ; *mais là où je me croyais tout-puissant, la fatalité était plus puissante que moi*, Hélas ! Hélas ! (El subrayado es nuestro. Hugo, 2005b: 318, 326).

Retumban las palabras de Parménides sobre la *Poderosa Necesidad* que revisamos en el primer capítulo, y retorna también el símbolo de la mosca sin salida. La Esmeralda atenazada piensa en Phoebus y lo llama inútilmente, llamado que empuja al diácono mayor

a invocar nuevamente a la *Ananké*: « ne prononce pas ce nom ! Oh ! misérables que nous sommes, c'est ce nom qui nous a perdus ! Ou plutôt nous nous sommes tous perdus les uns les autres par l'inexplicable jeu de la fatalité ! » (2005b : 327). Penetración de la sombra en ambos casos donde los personajes se hallan entre brumas claroscúras; presencia de la imposibilidad en donde cualquier escapatoria resulta en un vano y estéril pensamiento; creación de lo posible que conducirá a los protagonistas a inventar nuevos modos de existencia a través de sus situaciones de severa adversidad.

Un tercer episodio confronta la lógica de los encierros hugolianos con la trama de crepúsculos y agujeros negros que venimos explorando. El capítulo titulado « Le Trou aux Rats », del Libro VI de *Notre-Dame de Paris* (2005b: 199-204), da a conocer al lector un personaje envuelto en sombras, una reclusa que voluntariamente se enclaustró en una celda típica de la Edad Media, en la que almas desesperadas se recogían para siempre en la oscuridad. La caridad les proveía alimentos, mientras que ellas se encargaban de rezar por quienes se creyeran libres. La mujer –llamada Gudule- se encerró después de que una banda de gitanos raptó a su hija dieciséis años antes de que la historia de la novela empiece.

Victor Hugo crea este escenario para describir el maniqueísmo de la mentalidad supersticiosa, que ve en lo desconocido un temor condenable. Tanto la reclusa, como posteriormente el juez de Esmeralda, son las voces que adopta Hugo para ilustrar al lector los alcances distorsionados de la mentalidad obnubilada por quimeras ignorantes. El tono peyorativo es propio, pues ha sido gracias a la estupidez extremadamente amplia de los seres humanos, que los mayores crímenes se han perpetuado a lo largo de los siglos. Al respecto, analizando el episodio de Gudule, el crítico literario Olin H. Moore (1942) enfatiza en las supersticiones criminales de muchos claustros sectarios, que con el respaldo de creencias arbitrarias, mezclan sin más gitanos con brujos, extranjeros con herejes y demonios, cremándolos vivos para mantener el orden social y mental. Apunta Moore:

For the recluse, as for Jacques Charmolue, gypsies are sometimes definitely stryges, sometimes sorcerers in general. La recluse cries: « Ah! les mères égyptiennes, vous avez mangé mon enfant! » When she discovers that her baby has been stolen by gypsies, she clamors for « Des sergents pour brûler les sorcières! » Jacques Charmolue demands of la Esmeralda: « Jeune fille bohème, vous avouez votre participation aux agapes, sabbats et maléfices de l'enfer, avec les larves, les masques et les stryges? » He finds it logical that a jeune *filie bohème* should possess the power,

given only to sorcerers, to see in the clouds the ram sent by Beelzebub to assemble the sabbat (1942: 261).

La *Ananké* de los Dogmas es expuesta en estos apartes con elocuencia detallada, cuando la superstición inviste la creencia y la conduce a asesinar en lugar de fertilizar lo viviente. Los libros VI y VIII de *Notre-Dame* toman este personaje enclaustrado como signo de la vulnerabilidad, del odio y del temor, de la esperanza y su muerte. Las sombras penetran la mujer cuando su hija es robada, la imposibilidad la atraviesa cuando la recupera años después y se la vuelven a quitar. Su posible es entonces un acto de contestación, abandonando la tierra. La unión de su encierro con la fatalidad radica en la imposibilidad ineludible del reencuentro madre-hija, que cuando finalmente parece a punto de lograrse, el dogmatismo de la armada del Rey, anti-gitanos radicales, secuestra y prende a La Esmeralda, acto que conduce a Gudule a la muerte (Hugo, 2005b: 488).

Pero un cuarto momento de la historia narrativa, presente desde los primeros capítulos, testimonia las bodas entre la *Ananké* y el *encierro* en *Notre-Dame de Paris*: nos referimos al monstruoso jorobado, tuerto, sordo y cojo. Quasimodo se halla fatalmente encarcelado en su propio cuerpo, negado del amor, condenado a engendrar sólo miedo y desprecio, compasión e incomprensión. Su potencia de vida la encuentra en las campanas, al dar aire a la catedral recorriéndola y transmitiéndole el movimiento; pero tal fulgor siempre se oprime en la imposibilidad de salir de su amarga cáscara:

Quasimodo était né borgne, bossu, boiteux. C'est à grande peine et à grande patience que Claude Frolo était parvenu à lui apprendre à parler. *Mais une fatalité était attachée au pauvre enfant-trouvé.* Sonneur de Notre-Dame à quatorze ans, une nouvelle infirmité était venue le parfaire ; les cloches lui avaient brisé le tympan ; il était devenu sourd. La seule porte que la nature lui eût laissée toute grande ouverte sur le monde s'était brusquement fermée à jamais (El subrayado es nuestro. Hugo, 2005b : 149).

Quasimodo apenas balbucea, sus maneras son vulgares, torpes, erradas. Todo salvo cuando lo llaman las campanas, que oye a través de vibraciones imperceptibles para el resto. Paradójicamente la Catedral es su celda y su fuerza de libertad. Presa en el campanario sale de sí gracias a su doblar. Su ser grotesco encuentra, a través de la música que crea, un lenguaje, un *rayo* de luz entre los barrotes de su pseudo-humanidad. Como lo

ha mostrado el comentarista Jacques Seebacher (2005b: 1067), Quasimodo, *Surdus absurdus* –como lo llamó Hugo en sus notas paralelas- niño sustituto, malformado, deforme, músico sordo, alma aprisionada en un cuerpo, cuerpo aprisionado en las piedras de la catedral, y cuyo nombre mismo quiere decir *a penas*, expresa colosalmente el valor y la profundidad de la lucha interna, del metabolismo tambaleante, que puede transmitir con mayor honestidad la sensación de la supervivencia, por encima de los más pulcros, impecables e intachables bardos.

En conclusión parcial, hemos planteado hasta el momento los modos en que encrucijadas asfixiantes, reclusiones herméticas, funcionan en Hugo también como personajes diegéticos, que dialogan con el resto empujando sus destinos, ayudando en la creación de sus propias fatalidades, en sus hondas luchas con y contra ellos mismos.

### **3. 2. La miseria inmensa: proyecciones sociales de la ficción**

Es hora de fijar nuestros ojos sobre la novela *Les Misérables*. Escrita en un período de aproximados quince años (su redacción comenzó a mediados de la década de 1840, se vio interrumpida por las revueltas en torno a 1848, y fue concluida en el exilio en Guernesey, en 1862, como veremos en el capítulo V), ésta cambia el contexto de la narración con respecto a *Notre-Dame*. Estamos ahora ante una atormentada París del siglo XIX, entre guerras civiles que la estremecen desde adentro. Las barricadas centrales en torno a las cuales gira la obra, son las de la incipiente Monarquía de Julio ocurridas en 1832 (Hugo solamente toca de manera tangencial los levantamientos del 48), año en que, precisamente, Victor Hugo terminaba de escribir *Notre-Dame de Paris*, siendo pensionario de la casa de Orleans. Los motines perturban la atención del escritor, que se siente cada vez menos inclinado hacia la Monarquía y cada vez más hacia las fuerzas republicanas (Matthew, 1951).

Libro desmesurado, novela urbanamente oceánica, dispareja en muchas partes, espesa y lenta en otras, grandilocuente pero también susurrante, es a la vez dolorosa y altiva. Es como si el autor quisiera responder a un siglo inmenso con una obra de su tamaño, aunque le costara años de trabajo, rigor, disciplina y silencio.

Acorde con Juan Ramón Masoliver (1963), en los diarios de Hugo se encontraron anotaciones sobre el propósito de encerrar en esta novela un encargo (una “souscription”) a los lectores, no por folletines, sino de una sola vez (aun cuando en el mismo año de 1862, el libro se publicó a lo largo de cinco partes). Victor Hugo deseaba dar al Segundo Imperio un golpe desde el exilio, acusando todo tipo de despotismos sociales. Tal fue la intención del proceso de escritura, para que el impacto en los lectores generase aires de reacción hacia Napoleón III, que nunca es citado para evitar la censura de publicación.

El autor necesitó, a costa de romper con amistades, entenderse con los más despojados, los desheredados, los perseguidos, incluso con los criminales, con los abyectos, y sentirse uno con ellos. No hay falsas adulaciones en esta caracterización, pues la urgencia del escritor fue también penetrar sombras burguesas, monárquicas, militares y acomodadas.

Masoliver (1963: 7, 13, 27) rescata que donde generalmente los escritores de canon sólo cuentan con el incesante diálogo entre el ser cotidiano y su conciencia, en Victor Hugo son innumerables los caracteres en conversación y aun en discordia. Los instintos son tan numerosos como dispares, matizándose al menor giro de las mil caras de la existencia personal. “Por donde el flaubertiano ‘Mme. Bovary c’est moi’ es multiplicado aquí con los cientos de personajes: Fantine y su dulce Cosette, los sórdidos Thérnardier, el imborrable Gavroche, Valjean y su sombra negra, el polizonte Javert, el evangélico Myriel, Enjolras, todo un pueblo hecho nación, que ya no son personajes de Hugo, sino él mismo” (1963: 7).

Si bien se trata aquí de literatura social, es claro que *Les Misérables* no surge enhiesta en tal denominación. Podemos mirar el contexto de Victor Hugo, donde las efervescentes corrientes humanitarias de los años cuarenta se manifestaban en obras como *Le comte de Monte-Cristo* (1845) de Alexandre Dumas y, sobre todo, *Les Mystères de Paris* (1842-43), de Eugène Sue. Como señala Masoliver, estas novelas acababan de escribirse insuflando la caldera de la rebelión contra cualquier clase de despotismo, donde la realista presentación de las miserias comunitarias se alía a la crítica deliberada de ciertas instituciones socio-políticas. (1963: 8)

Masoliver también le antepone al propio Hugo, en este dominio, su *Le Dernier jour d'un condamné* (1829), relato en primera persona en la que un hombre condenado al cadalso medita sobre los vértices de su situación, despojándose poco a poco, a medida que



se acerca su hora, de todas las máscaras humanas, hasta alcanzar la línea pura y sobria que mira la muerte a la cara. Entre los autores que denuncian las barbaries sociales y que representan una fobia al cadalso, al delito, a las tinieblas del hombre para con el hombre, cabe citar, como referentes inmediatos de Hugo, a George Sand o al apodado “Rousseau du ruisseau”, que fue el libertino Restif de la Bretonne.

En estos autores, por nombrar a un mínimo par, la sintaxis que combate las desgracias humanas describe los barrotes que el hombre mismo se fabrica, en sí y para sí. Como acabamos de señalar a través de J. R. Masoliver (1963), *Les Misérables* se alimenta de George Sand y de Eugène Sue, entre otros, para precisar a escalas mínimas y máximas los conflictos, las pasiones y afecciones del individuo con la masa, y del ser humano con las masas que lo habitan. Se estudia por igual lo pequeño y lo gigante, lo excelente y lo ruin, situando frente a frente lo prosaico y lo heroico. “Es la epopeya de una humanidad que, por encima de contingencias religiosas y políticas, sufre en purga del pecado de origen y está abocada a la tragedia, individual y colectiva” (1963: 8).

Paratextualmente, a modo de exordio, Hugo signa el comienzo de su obra señalando, a los distintos lectores, y a sí mismo sobre todo, los objetivos de la misma. Quiere apuntar su intención, su preocupación, su afán de colaborar ante una situación que, desde sus orígenes, parece no marchar muy bien. La situación es la coexistencia humana (Hugo, 1998: 18):

Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine ; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus ; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible ; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles.

Victor Hugo, Hauteville-House, 1862.

Tal ubicación explícita de escritura (Hauteville-House, en Guernesey), enfatiza el carácter de exilio político a través del cual se lee la obra: como acto de distancia ante un régimen y pronunciación contra el mismo; narración de destierro y a la vez de presencia, de manifiesto tanto como de subversión. Novela de ocasos y de auroras, las acechanzas que

hila son también múltiples. Los juegos entre presa y cazador, encierro, búsqueda de libertad, son en últimas los del pensamiento y su voluntad emancipadora<sup>22</sup>.

Es la voluntad que, tras diecinueve años de cárcel, impulsa a Jean Valjean nuevamente a la sociedad, inserción difícil pues todavía está encadenado a un símbolo: un pasaporte amarillo –propio de los expresidarios- lo sigue encerrando, alejando de sí a todos a quienes interpela. El rechazo, el desprecio, el miedo, arrojan a quien evoca tales sensaciones a un amargo mutismo, a una imposibilidad de actuar, a una agria soledad. Los barrotes ya no se localizan en un punto fijo, el sujeto los arrastra a cada paso.

El ensayista Emmanuel Pestourie (1991) hace hincapié sobre tal carácter de quietud impuesta y de signo negativo a la que ha sido reducido el personaje Valjean, aun cuando se encuentre en aparente movilidad extensa. Pestourie apunta que a diferencia de los otros miserables, Jean Valjean no es en cuanto tal, propiamente hablando, el sujeto de ningún sentido narrativo. Polémica afirmación, y sin embargo agudamente certera. Veamos por qué: Fantine encarna el desarrollo textual de una caída, Cosette el de una clara elevación, Thénardier se construye entre oscilaciones, mientras que Valjean es definido desde la primera secuencia de la novela como alguien incapaz de producir una intriga: « Il s'agit d'un destin bloqué [...] Hugo retourne donc le projet des romans d'aventure en faisant de Jean Valjean, homme sans aventure possible, le héros du livre » (1991: 121). Valjean avanza entre proyectos de supresión (ser escondido, ser olvidado), y sin embargo está llamado a ocupar la función de pivote de la historia. Sobre este carácter borroso de Jean Valjean, que raya en el plano de un don nadie, apunta el propio Victor Hugo (estudiaremos de inmediato la relevancia de la ambigüedad nominal de la siguiente cita):

Jean Valjean était d'une pauvre famille de paysans de la Brie. Dans son enfance, il n'avait pas appris à lire. Quand il eut l'âge d'homme, il était émondeur à Faverolles. Sa mère s'appelait Jeanne Mathieu ; son père s'appelait Jean Valjean ou Vlajean, sobriquet probablement, et contraction de *Voilà Jean* (Hugo, 1998 : 129).

---

<sup>22</sup> Se trata del hundimiento en las oscuridades del cerebro, en lo más profundo de las hendiduras sinápticas, para liberar una nueva sintaxis, una gota de aceite de cachalote (Achab en la inmersión enloquecida tras la ballena blanca). Juegos de cazadores, pero juegos de lo que pone en juego nuestro cotidiano vivir.

Génesis onomástica del personaje que analiza Nicole Savy (1998:129) en una disertación que corrobora la imagen singularmente vaga del protagonista; vaguedad indefinida que le dará su fortaleza en ausencia de sentido personal: siempre desvivido por los otros, jamás para sí mismo. Analiza Savy con respecto a la ambigüedad del nombre del personaje y sus implicaciones dentro de la novela:

Cette hésitation (la del nombre del padre de Jean Valjean) reproduit celle de l'auteur, qui avait d'abord nommé le héros *Vlajean*, et lui donne un patronyme incertain. L'étymologie achève donc la négation de l'identité puisque, déjà commun au père et au fils, ce nom n'est qu'un prénom, le plus commun de tous et homonyme de l'indéfini : des « gens » (Savy, 1998: 129).

Incierto y vago personaje salido del encierro, habita en la sombra aun entre la luz, crea lo posible para los demás pero no para él mismo, pues se sabe desde siempre en una ineludible imposibilidad de ser satisfactoriamente pleno. Su rostro soberanamente melancólico, diferente por naturaleza a las repugnantes muecas de las caras satisfechas, crea la sensación de un agujero enérgico, de un abismo que arde encubierto. El semblante que de Valjean describe Victor Hugo, lleva la impronta de la melancolía, que es la que páginas después dará también al símbolo de la Ananké/aracné (Hugo, 1998:105, 599):

C'était d'ailleurs un profil ferme, énergique et triste. Cette physionomie était étrangement composée : elle commençait par paraître humble et finissait par sembler sévère. L'œil luisait sous les sourcils comme un feu sous une broussaille (Hugo, 1998 :105).

Los ambientes que frecuentará este hombre estarán signados siempre por la misma fisionomía. Encontrándose en un recinto de particularidades afines a las recién narradas concernientes al carácter del protagonista, cuenta el narrador:

L'escalier menait à un corps de bâtiment très vaste qui ressemblait à un hangar dont on aurait fait une maison. Ce bâtiment avait pour tube intestinal un long corridor sur lequel s'ouvraient, à droite et à gauche, des espèces de compartiments de dimensions variées, à la rigueur logeables et plutôt semblables à des échoppes qu'à des cellules. Ces chambres prenaient jour sur des terrains vagues des environs. Tout cela était obscur, fâcheux, blafard, mélancolique, sépulcral ; traversé, selon que les fentes étaient dans le toit ou dans la porte, par des rayons froids ou par des bises glacées. Une particularité intéressante et pittoresque de ce genre d'habitation, c'est *l'énormité des araignées* (La cursivas son nuestras. Hugo, 1998 : 599).

Paralelismo no arbitrario, sino símbolo recurrente que abriga personajes, ambientes, paisajes y figuras siempre y cuando éstos se encuentren inmersos en el campo conceptual de *La Ananké*. Trama enorme a la vez compuesta de lo sublime y lo grotesco, de lo lúgubre y la fortaleza, de lo altivo y lo profundamente melancólico y fantasmal. En reflexión especular con Jean Valjean, el crítico literario Pierre Albouy (1974) muestra a Victor Hugo igualmente como un ser-fantasma; abismo a pesar suyo, hundido en su gloria, rodeado tanto de logros como de desgracias incontables. Un hombre que labra sus versos y su prosa con la muerte entre los ojos, como un muerto entre las sombras:

[...] le poète des *Châtiments* se constitue, non point comme une conscience déchirée, écartelée entre deux bords, mais comme une conscience dilatée, tendue sur un trou, tendue dans son effort pour recouvrir le trou central, qu'elle désigne en le niant, qu'elle nie en le désignant. Ni conscience déchirée (et malheureuse) ni conscience massive (et heureuse), mais *conscience tendue*. D'où, à la fois, la surévaluation du sujet (le poète, le citoyen, Hugo, l'individu, étant le sujet de l'histoire) et une dilatation telle que le sujet (avec l'idéologie du sujet) tend vers son évanouissement (dans sa parole recouvrant et réparant le réel troué).

[...] La poésie se construit et se fonde sur la mort et le poète est un mort. L'exilé est comme un mort, il est un fantôme, spectre qui s'éloigne sur la mer et s'enfonce dans la nuit ; il vit parmi les morts. Aussi bien toute science vient-elle des morts et de la mort, et il n'est de science que de la mort : c'est du lieu de la mort et c'est de la mort que parle la Bouche d'ombre. La poésie s'accorde à la mort ; comme elle, elle est passage, destruction incessante, progrès infini. Toute l'œuvre est en marche, avançant sans relâche, au prix de l'abolition inexorable de toute forme arrêtée et de toute limite : tel est le lyrisme hugolien, soumis à la loi de la contemplation, qui, comme nous l'apprend *Magnitudo parvi*, passe par l'abolition de toute chose vue : « Voir, c'est rejeter » La connaissance devient alors une aventure dans l'espace : le poète, ou le contemplateur, ou le mage, est celui qui fonce. [...] Nous avons dit que, pour Hugo, Dieu est l'être qui se dérobe –proprement, l'abîme qui s'ouvre indéfiniment. C'est que Dieu est bien le fond : il y a un fond du tout, une vérité dernière et fondatrice ; mais ce fond s'enfonce toujours. Ainsi, la connaissance, ou la contemplation, ou la poésie n'arrive jamais au terme : elle n'est que ce mouvement en avant (1974 : 121).

De tal tonalidad del alma (*Stimmung*, “clima psicológico” acorde a la definición de Pierre Klossovski -1995: 64) brota una narrativa de los encierros de muros invisibles en los que las profundidades sin fondo clausuran incluso los espacios abiertos, como el mar, que se muestra en unas páginas de *Les Misérables* (145-147) como la Miseria inmensa, la Sombra mayor, la grandeza del abandono, características psicológicas de cada uno de los personajes de la novela. Éstas se plantean claramente en el aparte del libro ya mencionado y que se titula « L'onde et l'ombre » (1998: 145-147). Aparte que surge abruptamente, rompe el hilo de la narración, no tiene que ver aparentemente con nada, y sin embargo es la célula que incuba a toda la obra. El mar es sinónimo de la miseria, el hombre que cae de una

embarcación es metáfora de todos aquellos caídos de la estructura social, el cielo infinito hace las veces de un melancólico testigo de una vida que parece abandonada en el encierro de las profundidades oceánicas (1998: 147).

Ahora bien, una de las relaciones capitales que hilan *Encierro* y *Fatalidad* en *Les Misérables*, en denuncia explícita a la *Ananké* de las leyes, es el conjunto Javert-Legislación, en tanto que el ejemplar policía se encuentra verdaderamente preso de su propio destino, que es la sumisión obediente y ciega ante la Ley y sus ejercicios de control (Hugo, 1998: 254). El personaje inmutable de la novela, la rectitud encarnada, el deber policial hecho individuo de ficción, habita un encierro: el de las leyes que no se deben transgredir, que son para él una jaula-resguardo. No se le cruza la idea de atravesar sus barrotes, de traspasar sus límites.

Una vez que Jean Valjean los rompe por él, al perdonarle la vida a escondidas de los rebeldes de la barricada que lo tenían capturado (Hugo, 1998: 1653), éste comprende que hay un más allá del principio de la Ley (Valjean, acorde a la Ley, debería matar a Javert, así como, para la Ley, los criminales se vengan de los policías una vez que los tienen en su poder). Javert debería ser fusilado, y súbitamente se le perdona la vida: por bondad, más que por justicia. En el desconcierto, cae en una prisión peor, la del abandono absoluto al testimoniar la caída de su paradigma vital, de su embarcación: pierde su fundamento al observar que la Ley no lo es todo, que hay algo mayor a ella. La Bondad (Hugo, 1998: 1764-1771). Carente de esencia, ya sólo se sabrá algo valioso, paradójicamente, en la nada. Es entonces cuando su destino le dicta quitarse la vida (Hugo, 1998: 1770-1775). El desconcierto de Javert es narrado de la siguiente manera, para expresar su fatalidad: descubrir la caída de su ídolo, de su razón de ser:

Jusqu'ici tout ce qu'il avait au-dessus de lui avait été pour son regard une surface nette, simple, limpide [...]. L'autorité était une chose plane ; aucune chute en elle, aucun vertige devant elle. Javert n'avait jamais vu de l'inconnu qu'en bas. L'irrégulier, l'inattendu, l'ouverture désordonnée du chaos, le glissement possible dans un précipice, c'était là le fait des régions inférieures, des rebelles, des mauvais, des misérables [...] Quoi donc ! On était démantelé de fond en comble ! On était déconcerté, absolument ! À quoi se fier ? Ce dont on était convaincu s'effondrait ! [...] La magistrature, le gouvernement, la prévention et la répression, la sagesse officielle, l'infailibilité légale, le principe d'autorité, tous les dogmes sur lesquels repose la sécurité politique et civile, la souveraineté, la justice, la logique découlant du code, l'absolu social, la vérité publique, tout cela, décombe, monceau, chaos ; lui-même Javert, le guetteur de l'ordre, l'incorruptibilité au service de la police, la providence-dogue de la société, vaincu et terrassé ; et sur

toute cette ruine un homme debout, le bonnet vert sur la tête et l'auréole au front ; voilà à quel bouleversement il en était venu ; voilà la vision effroyable qu'il avait dans l'âme (1998 : 1770-1771).

*Ananké* de las leyes porque el tiempo muestra sin cesar que los preceptos regentes de toda legislación asesinan tanto como desean permitir la convivencia social; acallan tanto como buscan facultar la escucha de los hombres, desaparecen tanto como quieren hacer aparecer nuevos modos de vida productivos.

Si es verdad que *la Ananké de las leyes* brilla fundamentalmente en *Les Misérables*, lo hace tanto por la encarnación de la LEY, con mayúsculas, en la figura de Javert (ser sin fondo pero formalmente extenso, a través de una reglamentación jurídica que da razón a su existir), como por un suceso tan admirable como execrable, que insufla la novela desde su décimo libro. Éste se titula « Le 5 juin 1832 » (1998: 1413). Permítasenos sintetizar brevemente el episodio, mucho más por esclarecimiento argumental que por paráfrasis ornamentales.

A la muerte de Luis XVIII en 1824, Carlos X (1757-1836) heredó el trono. Sus pretensiones absolutistas y ultramonárquicas, exasperadas por el fortalecimiento de los privilegios de la nobleza borbónica, inflamaron el enardecimiento de los ciudadanos parisienses, hasta el punto de crear toda una conflagración que expulsó al nuevo rey, insertándolo en una serie de rebotes que lo llevó de Inglaterra a Escocia hasta morir en la península balcánica. Un nuevo sucesor llevaba en sí todas las esperanzas: ni noble ni pueblerino, no completamente Borbón, Luís Felipe I (1773-1850) prometía ser un buen representante del pueblo y de la democracia. Sin embargo, lo que produjo este *Rey de los franceses* fue una cada vez más acentuada división entre burgueses y proletarios, nueva clase nacida de la miseria laboral menos beneficiada por privilegios onomásticos. La década de 1830 se vio plagada de insurrecciones contra este buen muñeco del poder, que sin embargo, por dieciocho años, mantuvo el retablo. El 5 de junio de 1832, sólo cita uno de tantos momentos en los que barricadas fundamentalmente estudiantiles y obreras, hicieron oposición a este nuevo líder, tan republicano como monárquico.

1En una lectura crítica del racconto de las jornadas revolucionarias de 1830 (año en que se posesiona Luis Felipe I, y que desencadena los levantamientos sucesivos de tal

década) Samaniego Boneu (2009: 6) desde una perspectiva historiográfica, esclarece de manera ilustrativa la génesis inmediata de las confrontaciones que involucrarán los episodios bélicos centrales de *Les Misérables*. Retomemos. La llamada *Revolución francesa de 1830* comenzó con el estallido de las marchas insurgentes del 27 al 29 de Julio de tal año, cuando, encontrándose todavía en el poder Carlos X, su soporte gubernamental ya se hallaba en pedazos.

El liberal Adolphe Thiers (1797-1877), comandando la oposición, tras el triunfo electoral estaba dispuesto a confrontar el poder Real: la pequeña burguesía, los artesanos, los estudiantes de París, se lanzaron a la calle el 27 de julio levantando barreras y obstáculos transeúntes. Al día siguiente, 28, tomaron el Ayuntamiento y el 29 las Tullerías. Carlos X no tuvo más remedio que abdicar en su hijo, el Duque de Burdeos, que no fue aceptado por los rebeldes. El Rey se retiró a Rambouillet y allí lo recibió a una comisión de revolucionarios ante la que abdicó el 3 de agosto de 1830. La alternativa que parecía ofrecerse era, o bien la Monarquía del Duque de Orleans, en opinión de hombres de letras y diputados representantes de la burguesía, reunidos en el domicilio del Banquero Lafitte, o la República que apoyaba La Fayette, al frente de la Guardia Nacional que había asaltado el Ayuntamiento (2009: 6).

Las Cámaras decidieron llamar a la Casa de Orleans, y proclamar *Rey de los Franceses por la gracia de Dios y el deseo de la nación*, a Luis Felipe, cuyo régimen pronto se revelaría también insuficiente. La revolución de Julio fue ciertamente la contestación a las Ordenanzas de Carlos X, pero el clima revolucionario de insatisfacción se venía gestando desde tiempo atrás debido a una serie de desajustes intestinos que Boneu define de la siguiente manera (2009: 6):

- Desequilibrio económico debido a las crisis coyunturales desatadas hacia 1825 dentro de un ciclo depresivo desde el comienzo de la Restauración.
- Desequilibrio social manifestado entre las clases dirigentes y los trabajadores, cuyas reivindicaciones se sentían aunque no hubiera todavía una clara conciencia de clase.
- Problemas demográficos, al crecer entre 1821 y 1830 la población francesa en 2 millones de habitantes que reclaman más producción, precisándose mayor número de puestos de trabajo.

- Problema ideológico al debilitarse la escuela Tradicionalista que Maistre y De Bonald habían representado, y al fortalecerse el Liberalismo doctrinario personificado por Guizot y Constant.

La década de los 30's se vio de esta manera embebida de tumultos y manifestaciones con base en tal serie de grietas sociales, y los sucesos narrados en *Les Misérables*, acontecidos en 1832, se revelan como brotes inmersos en tal caldo efervescente de ebullición socio-política. En la obra hugoliana, un grupo de estudiantes, de jóvenes agitados, barruntó la tibieza del copríncipe de Andorra. Sus nombres: Enjolras, Combeferre, Jean Prouvaire, Feuilly, Courfeyrac, Bahorel, Lesgle o Laigle, Joly, Grantaire. (*Les Misérables*, 1998: 893). Este pequeño grupo planeó una insurrección que, en las calles, sería una de tantas.

Todos eran los hijos directos de la Revolución Francesa. Marius Pontmercy, personaje también principal de la novela, estudiante de derecho, hijo de coronel bonapartista pero criado por abuelo monárquico, comenzó a frecuentar el café donde se reunía este grupo; empezó a amistar con ellos, a empaparse de sus ideas, a apropiárselas. Su abuelo siempre le ocultó la verdadera naturaleza de su padre, pues lo detestaba, pero amaba al nieto. Así, Marius creció con un sentimiento que oscilaba entre la indiferencia y el desdén hacia el señor Pontmercy. Su pensamiento oscilaba entre los ideales de la Realeza y los de la República, oscilación que es espejo biográfico de Victor Hugo durante la Monarquía de Julio, como analizaremos en el enfoque socio-histórico del capítulo entrante.

Una vez muerto el padre, Marius se informó y conoció quién era realmente su progenitor. Tomó partido por la república naciente y sus ideales, rompiendo tajantemente con el abuelo. Se unió, entre tabacos y bebidas, al grupo encabezado por Enjolras. Entre todos planearon la barricada del 5 de junio, y salieron a la calle de Chanvreire a erigirla. Sucede entonces un episodio central para nuestro estudio, en el que Enjolras, líder de la insurrección, joven de veinticinco años, hermoso de rostro y de ideales, va a maldecir a la *Ananké*. Entre los transeúntes unidos al grupo, un individuo un poco ebrio, extravagantemente exaltado, llamado Le Cabuc, histrionizaba la situación, obligaba a beber a otros compañeros, y caricaturizaba el dolor de los integrantes. Entre disertaciones ebrias e impulsos sin pensar, asesinó a un viejo conserje desarmado.



Escribe entonces Hugo que Enjolras, pálido, con el cuello descubierto, los cabellos esparcidos y el rostro femenino, tomó entonces la faz de la Temis antigua. Sus ojos bajos daban a su severo perfil griego esa expresión de cólera y de castidad que el mundo antiguo creía propia de la justicia. (1998: 1499, 1500). Enjolras asesina a Le Cabuc. Acto seguido, pensativo, investido de una serenidad trágica, elevó su voz hacia la *Ananké*:

-Citoyens, dit Enjolras, ce que cet homme a fait est effroyable et ce que j'ai fait est horrible. Il a tué, c'est pourquoi je l'ai tué. J'ai dû le faire, car l'insurrection doit avoir sa discipline. L'assassinat est encore plus un crime ici qu'ailleurs ; nous sommes sous le regard de la révolution, nous sommes les prêtres de la république, nous sommes les hosties du devoir, et il ne faut pas qu'on puisse calomnier notre combat. J'ai donc jugé et condamné à mort cet homme. Quant à moi, contraint de faire ce que j'ai fait, mais l'abhorrant, je me suis jugé aussi, et vous verrez tout à l'heure à quoi je me suis condamné.

Ceux qui écoutaient tressaillirent.

- Nous partagerons ton sort, cria Combeferre.

- Soit, reprit Enjolras. Encore un mot. *En exécutant cet homme, j'ai obéi à la nécessité ; mais la nécessité est un monstre du vieux monde ; la nécessité s'appelle Fatalité. Or, la loi du progrès, c'est que les monstres disparaissent devant les anges, et que la Fatalité s'évanouisse devant la fraternité.* C'est un mauvais moment pour prononcer le mot amour. N'importe, je le prononce, et je le glorifie. Amour, tu as l'avenir. Mort, je me sers de toi, me je te hais. Citoyens, il n'y aura dans l'avenir ni ténèbres, ni coups de foudre, ni ignorance féroce, ni talion sanglant. Comme il n'y aura plus de Satan, il n'y aura plus de Michel. Dans l'avenir personne ne tuera personne, la terre rayonnera, le genre humain aimera. Il viendra, citoyens, ce jour où tout sera concorde, harmonie, lumière, joie et vie, il viendra. Et c'est pour qu'il vienne que nous allons mourir.

Enjolras se tut. Ses lèvres de vierge se refermèrent ; et il resta quelque temps debout à l'endroit où il avait versé le sang, dans une immobilité de marbre. Son œil fixe faisait qu'on parlait bas autour de lui (Las cursivas son nuestras. 1998: 1500, 1501).

La « loi du progrès », para Enjolras, dispararía la *fatalité* a modo de conciliación fraternal, donde la necesidad dejaría de ser monstruosa para convertirse en rostro de ángel (1998:1500). El joven morirá fusilado lejos de ver su sueño cumplirse, atrapado en las garras de una *Ananké des lois* ciega a sus aspiraciones: *necesidad* de las tropas del ejército de aplastar la barricada, tropas atenazadas por una fuerza superior a sus intenciones singulares, tales como las de varios sargentos, que no deseaban dispararle (1998: 1673). La « immobilité de marbre » de Enjolras la afirmamos como signo de la condición pétreo del movimiento que permitiese la armonía entre la ley fatal y la ley del progreso, de su imposible reconciliación.

Encierro de la barricada por las tropas estatales: « Lutte pareille dans la cave. Cris, coups de feu, piétinement farouche. Puis le silence. La barricade était prise » (Hugo,

1998:1676), de Javert entre los barrotes de sus preceptos ideológicos: « Le fonctionnaire ne peut se tromper ; le magistrat n'a jamais tort » (1998: 254), de Valjean en su condición de presidiario: « On sort du bagne, mais non de la condamnation » (1998: 147-148), de Fantine en los prostíbulos: « [...] L'infortunée se fit fille publique [...] On dit que l'esclavage a disparu de la civilisation européenne. C'est une erreur. Il existe toujours, mais il ne pèse plus que sur la femme, et il s'appelle prostitution » (1998 : 274, 275), de Marius en las alcantarillas de París (1998 : 1683-1751), de Cosette en garras de los Thénardier (1998 : 553-596), creando todos una sintaxis de asfixia ineludible.

Se trata de una gramática de las confinaciones, que construye a los personajes diegéticos como expresiones espacio/temporales específicas, que desbordan su propia naturaleza personal, encarnando cada uno diversos complejos situacionales, tramas e intrigas de la narración, que los entrecruza sistemáticamente. Los núcleos actanciales componen funciones que engloban el cuerpo de la novela, encadenando a los protagonistas entre sí, entre paisajes narrativos y signos móviles de concatenación mutua.

### **3. 3. Mare magnum. Una narrativa de los elementos**

Lejos de los Estados y sus humanas codicias, *Les Travailleurs de la mer* se teje desde un principio con base en una promesa que pronto revelará su imposibilidad: la unión de amor Gilliatt-Déruchette. Pero esta unión fracasa no por un rechazo de la mujer al hombre, sino por la transformación paulatina del segundo, que ola a ola se aleja de la naturaleza de los seres humanos. Halla su verdadera singularidad, la cual revela propiedades y rasgos salvajes, oceánicos, y no de caballeros de mesa engalanada para la apacible comunicación humana.

Deux chandelles posées sur la table éclairaient Gilliatt de la tête aux pieds. – Qu'il est beau ! cria Lethierry. Gilliatt était hideux. Il était tel qu'il était sorti, le matin même, de l'écueil Douvres, en haillons, les coudes percés, la barbe longue, les cheveux hérissés, les yeux brûlés et rouges, la face écorchée, les poings saignants ; il avait les pieds nus. Quelques-unes des pustules de la pieuvre étaient encore visibles sur ses bras velus. Lethierry le contemplait. – C'est mon vrai gendre. Comme il s'est battu avec la mer ! Il est tout en loques ! Quelles épaules ! Quelles pattes ! Que tu es beau! (Hugo, 2005a : 987).

Novela dedicada al peñón de hospitalidad, a ese rincón de la vieja tierra normanda que es la isla de Guernesey, grave y sosegada, considerada por Victor Hugo (en 1866) su tumba probable<sup>23</sup>, expone de manera gráfica lo que es estar encerrado al aire libre, o entre grutas abiertas que sin embargo no dejan de atenazar con fiereza de grillete respiratorio. Encierro a cielo abierto de un exilio político, que hace de una isla a la intemperie una jaula que contiene a Hugo de su retorno a Paris.

El transcurso de la obra bien pronto abandona la intriga entre sucesos interpersonales para devenir una eterna disertación sobre el combate de un hombre contra el Mar y muchas de sus asenas sorpresas y adversidades. El narrador se olvida constantemente de Gilliatt y su labor, para indagar en los vientos como personajes, en los vórtices sin fin, en las agitaciones telúricas provocadas por el estremecimiento del odio y la potencia amante entre la tierra y las aguas de alternativo humor:

Qu'est-ce que la mer? C'est la réserve des déluges. Les déluges sont donc utiles ? Ils sont nécessaires. Les continents à sec hors de l'océan s'épuisent. Les sols jadis les plus fertiles sont stériles aujourd'hui. Un peu par la faute de l'homme, beaucoup par la fatalité des choses (Hugo, 2005a : 1040).

La boda de Gilliatt será ineludiblemente con quien se revela, prueba a prueba, su real cónyuge: el océano. Éste alberga las rocas Douvres, que encierran tenazmente el motor de la barca que el protagonista busca rescatar. Una condición de encierro lo llevará a penetrar la oscuridad de los escollos, que bajo el sol, la noche y la tempestad, lo encerrarán a la vez en sucesivas encrucijadas.

La gran marea solitaria, esa movilización difusa, manta de tempestades, tan tranquila como traidora, se comunica por arterias submarinas con las erupciones del fango. Teje su propia red, que encierra tanto al barco como a Gilliatt. Las aguas se templan con los vientos, las olas sufren los soplos, la variedad inagotable de hechos caóticos crea un Orden impensable para la inteligencia humana, representada en el gran marinero. Entre Inglaterra

---

<sup>23</sup> A modo de presentación de *Les Travailleurs de la mer*, Victor Hugo escribe: « Je dédie ce livre au rocher d'hospitalité et de liberté, à ce coin de vieille terre normande où vit le noble petit peuple de la mer, à l'île de Guernesey, sévère et douce, mon asile actuel, mon tombeau probable » (Hugo, 2005a : 619).

y Francia, encerrada en el canal de la Mancha, Guernesey, y entre la isla, Victor Hugo encerrado en un exilio activo.

En la novela, las rocas Douvres, aprisionando el navío llamado *La Durande*, crean la imagen de reclusión (la máquina del barco está presa entre los escollos) que detonará todo su hilo narrativo.

La Durande, engagée dans les rochers, mêlait sa silhouette à la leur, se confondait avec leur dentelure où elle n'était qu'un linéament de plus, y était indistincte et perdue, et ne suffirait pas, dans le peu de jour qui restait, pour attirer l'attention du navire qui allait passer (Hugo 2005a : 792).

La máquina fue penetrada por las sombras de los peñascos, su imposibilidad de volver a navegar parece inmanente, y sólo basta Gilliatt para, a costa de una total transformación de sí, crear un nuevo posible tanto para la máquina como para él mismo.

El símbolo de la mosca y la araña no demora en esbozarse, por un lado bajo forma de estrella, por otro a modo de combate octópodo. El sol oprime tanto como la tormenta al marino Gilliatt, quien pasa paulatinamente de tener piel a tener una coraza callosa, dura y de color negro rojizo. Refiriéndose al panorama hostil (aunque la palabra se queda corta) que atraviesa al marino en su trabajo por liberar la máquina, apunta Victor Hugo:

Partout l'inattendu. Les similitudes ne sont pas moins étranges que les contrastes. Il est extraordinaire que ceci soit pareil à cela. Un phénomène calque l'autre. Dieu se répète. Le Tout-Puissant est le plagiaire du Créateur ; et là où vous sentez le plus l'accablement du sublime, c'est en présence de ce plagiat. *Nous avons indiqué ailleurs l'identité de forme entre le soleil et l'araignée.* Ces répétitions sont le miracle de l'invention. On contemple effaré, on écoute éperdu. À des profondeurs inouïes, les voix de l'infini se font écho (El énfasis es nuestro. Hugo, 2005a : 1028).

El Sol, la Araña, crean la figura de una presencia central circundada por extremidades ondulantes, ya sean rayos o patas. Tal fisionomía se encarnará en uno de los protagonistas más importantes de la novela, a saber, el pulpo, animal llevado por Victor Hugo a condición gigante y monstruosa. El capítulo en el que esto ocurre, bien titulado « Le monstre » (2005a: 931), detalla con minucia un encierro paulatino: en busca de un cangrejo para alimentarse, Gilliatt, cuchillo en boca, se introdujo en una grieta claroscuro. De pronto se sintió asido de un brazo. Al introducir el brazo por un agujero

negro, el marino se vió atenazado por una sensación ventosa. Algo delgado, plano, áspero, helado, viviente y viscoso se enroscó en la oscuridad alrededor de su puño desnudo. En fracciones de segundo una espiral babosa le ató la muñeca, el codo y llegó hasta el hombro, clavándolo encorvadamente en torno a una especie de estalagmita.

Retrocediendo, el personaje sólo consiguió inquietar un poco la ligadura, que se apretó todavía más. Una segunda correa salió de otro punto del mar y enroscó todo su cuerpo. Una tercera correa ondeó fuera de la roca, azotándolo y succionándole las costillas. Una quinta prolongación salió del agujero, encerrando el diafragma de Gilliatt. Ser bebido es una muerte impensable. Entre miles de ventosas el protagonista reconoció dos ojos fijos, y comprendió, en su angustia, al carcelero. Aparece aquí, literalmente, nuestra trama arácnida: « Gilliatt avait enfoncé son bras dans le trou; la pieuvre l'avait happé. Elle le tenait. *Il était la mouche de cette araignée* » (Hugo, 2005a: 938,939).

El pulpo de *Les Travailleurs de la mer* hace parte más de un símbolo que de una especie biológica. Así lo muestra Emilia Pardo Bazán (1989), al indagar el modo en el que Hugo eleva tal animal hasta el nivel de arquetipo inconmensurable, capaz de adquirir el Ser de la Sombra, el abismo de una simbolización magnánima:

[...] Sin salir de esta misma novela, *Los Trabajadores del Mar*, aún encontramos otro personaje más conforme que Gilliatt con las leyes de la estética idealista: el pulpo. Pulpos sin enmienda los vemos a cada paso en nuestra costa cantábrica; cuando aplican sus ventosas a la pierna de un bañista o de un marinero, basta por lo regular una sacudida ligera para soltarse; por acá, el inofensivo cefalópodo se come cocido, y es manjar sabroso, aunque algo coriáceo. Pero éstos son los pulpos tal cual Dios los crió, la apariencia sensible del pulpo, que diría un hegeliano; lo real del pulpo, o sea su idea, es lo que Víctor Hugo aprovechó para dramatizar [en] la acción de *Los Trabajadores del mar*. El pulpo ideal, o la idea que se oculta bajo la forma del pulpo, crece, no sólo física, sino moralmente, hasta medir tamaño desmesurado: el pulpo es la sombra, el pulpo es el abismo, el pulpo es Lucifer. Así se corrige a la naturaleza (1989: 19).

En esta misma línea de pensamiento, en un texto titulado *Tentáculos de amor y muerte, de Hokusai a Picasso* (2009), Ricard Bru plantea acerca del episodio del pulpo en la novela de Hugo que el autor romántico a su vez, tanto con sus escritos como con sus dibujos, dio forma a un mito que no tardó en ser conocido por el público: el de un animal de mar dotado de una fuerza cruel y oscura. Bru afirma que Hugo contaba al respecto con una gran tradición, que se remonta a las antiguas culturas mediterráneas (2009: 61).

Las imágenes de aterradores pulpos carcelarios comenzaron a cobrar cuerpo en la época moderna, durante los siglos XVII y XVIII, y desembocaron en las detalladas descripciones de Denys de Montfort, en su *Histoire Naturelle Générale et Particulière des Mollusques* (1801–1802). Se narran fantásticos y colosales cefalópodos que sembraban el terror entre viajeros, pescadores y navegantes de toda clase. Durante el siglo XIX este mito fue enriqueciéndose con alarmas sobre marineros que decían haber visto calamares y pulpos de dimensiones desproporcionadas, dignos de figurar en leyendas teratológicas (Bru, 2009: 61, 62). El pulpo hugoliano es un símbolo romantizado. Representa los elementos de lo sublime y de lo grotesco: su presencia es mayestática, sus ataques imperceptibles y traidores:

La pieuvre en chasse ou au guet, se dérobe ; elle se rapetisse, elle se condense ; elle se réduit à la plus simple expression. Elle se confond avec la pénombre. Elle a l'air d'un pli de la vague. Elle ressemble à tout, excepté à quelque chose de vivant.

La pieuvre, c'est l'hypocrite. On n'y fait pas attention ; brusquement, elle s'ouvre.

Une viscosité qui a une volonté, quoi de plus effroyable ! De la glu pétrie de haine. C'est dans le plus bel azur de l'eau limpide que surgit cette hideuse étoile vorace de la mer (Hugo, 2005a : 934).

Victor Hugo trabaja sobre una paradoja, en la que lo sublime del mar se trenza con una narrativa de los elementos que lleva al protagonista a conversar con las grutas, las salientes rocosas, las profundidades marinas, y finalmente con los ataques perversos del pulpo. Éste compone explícitamente y como hemos visto, en el ideario hugoliano, la imagen de una araña (Hugo, 2005a: 939), que es uno de los miembros capitales del símbolo de *la Ananké*.

La relación Ananké-Araña, *Ananké-Aracné*, ha sido desarrollada en detalle por Laurent Jenny, en su obra *La Terreur et les signes: poétiques de rupture* (1983). El autor retoma la advertencia de *Les Travailleurs de la mer* para mostrar a los lectores la identificación de la *Ananké* con la figura de *Aracné*: comienza por citar la trinidad hugoliana de tal advertencia: « Dogmes, lois, choses. Dénoncer, signaler, indiquer » (Jenny, 1983: 94). El crítico se pregunta: ¿el gesto poético se reduce de libro en libro hasta culminar en un simple índice puntualizado? ¿O bien en un objeto monstruoso, que

encuentra de forma en forma, de expresión en expresión, su más irreductible y precisa simplicidad de trabajo?

Los dramas se constriñen al extremo, se figuran progresivamente de manera más y más clara: « l'*anankè* philosophique ne connaît qu'une figuration poétique: l'*araknè* » (1983: 94). Más allá de una semejanza de eufonía, se trata de una resonancia de connotación: la *Ananké* mostró en la *República* de Platón una fisionomía claramente arácnida, y desde entonces ambos semblantes avanzan en conjunto (Ibíd.). En *Notre-Dame de Paris*, la araña no es todavía sino un ejemplificado insecto, que cuelga de su tela frente a los tragaluces ojivales. El monstruo acecha discretamente el edificio imprimiendo el sello de sus nervaduras.

En *Les Misérables*, el animal cobra dimensiones de ciudad. Todo un bestiario urbano en el que priman los rasgos arácnidos: pasajes de alcantarillas que se componen como telas laberínticas subterráneas, nudos-prisión figurados como barricadas sin salida; vibraciones de los caminos que se sacuden al compás de marchas y pasos estremecedores. *Les Travailleurs de la mer* dibuja, por su parte, tales senderos anómalos de manera más drástica:

Il est même franchement mis en échec dans *Les Travailleurs de la mer*, où l'*araknè* aplatit toute métaphoricité. C'est un monstre en soi, qui apparaît en son nom, hors de toute projection anthropomorphe. L'*araknè*, tapie dans le livre sous forme de pieuvre, sort au grand jour, s'arrache au symbole et vient forcer l'humain à un corps à corps d'une terrible nudité (Jenny, 1983: 95).

Laurent Jenny enfatiza en el juego de miradas, previo a la prensión, que se produce entre Gilliatt y el pulpo, caracterizándola como un tipo de encierro que reduce las condiciones espaciales hasta su mínimo: ser visto se convierte en sinónimo de ser tomado, apresado, encerrado. La fuerza del pulpo-araña niega toda capacidad expresiva del marinero, que ya no puede hablar, pensar, discernir, sino simplemente reaccionar, en la inmediatez de un contexto de asfixia inexpressable.

Le voir cherche encore son objet qu'il se découvre *être vu*. Pire, il n'a pas eu le temps de voir cet *être vu*, il le déduit de sa version aggravée qu'est *l'être pris*. La force de la pieuvre, c'est la négation de l'espacement. Ni succession, ni distance. Cette confusion fait advenir le silence d'une extase au plus intime de l'autre. Limite de l'expérience et limite de la parole coïncident alors en un moment d'inexprimable (Jenny, 1983 : 110).

Reacción no solo de encierro sino también de ambivalencia: sucumbir siendo bebido por las ventosas del pulpo, cediendo a su fatiga y a la cada vez más concreta imposibilidad de culminar exitosamente la misión de rescatar el motor con vida, o dejarse ir, fundirse con los elementos, fusionarse con la oscura araña y sus contornos en un acto de muerte sublime:

[...] Alors, dans l'accablement de toute cette énormité inconnue, ne sachant plus ce qu'on lui voulait, se confrontant avec l'ombre, en présence de cette obscurité irréductible, dans la rumeur des eaux, des lames, des tentacules, des flots, des houles, des écumes, des rafales, sous les souffles, sous la vaste force éparses [...] il s'affaissa, il renonça (Hugo, 2005a : 954).

Tanto Gilliatt, como los personajes principales de *Notre-Dame de Paris*, como Jean Valjean y Javert, oscilan entre el encierro, la persecución, la ambivalencia, desembocando en los juegos turbios de las incertidumbres y de las acechanzas. Revisemos ahora al que hemos denominado tercer núcleo actancial, en movimiento oscilatorio, para cuestionar sus modos de estructurar y dar vida a la trama arácnida y su relación con la *Ananké* multiforme.

#### 4. AMBIVALENCIA

*La dubitación, el desespero, la angustia*, trazan las propiedades axiales de este nuevo núcleo, donde el rebotar incierto entre la noche y el día, lo mortuorio y lo vital, lo corpóreo y lo etéreo, el ocaso y el alba, el obedecer o el arriesgar, se recrean y replantean a través de numerosas imágenes que culminan en una sola voz: « Ce n'est rien de mourir; c'est affreux de ne pas vivre » (*Les Misérables*, 1998: 1940).

Ambivalencia ante la opción por una vida a medias o por una vitalidad que se mira con la muerte; la cual, en el libro titulado simplemente *William Shakespeare* (1864, obra que Victor Hugo dedica al pensador, poeta y dramaturgo inglés), se afirma en una alegato que arriesga el autor: alegato de carácter gráficamente romántico, en tanto que enseña a través de la metáfora de un paisaje en tensión, la ambivalencia que puede sufrir un ser al encontrarse ante los abismos que lo habitan y llaman en una convocatoria suicida, y el rechazo a tal llamado, pudiendo permanecer en la cotidianidad apacible de una normalidad sin conflictos. En el capítulo V de este texto, titulado « Les Âmes », Hugo afirma:



*Tout homme a en lui son Pathmos. Il est libre d'aller ou de ne point aller sur cet effrayant promontoire de la pensée d'où l'on aperçoit les ténèbres. S'il n'y va point, il reste dans la vie ordinaire, dans la conscience ordinaire, dans la vertu ordinaire, dans la foi ordinaire, ou dans le doute ordinaire ; et c'est bien. Pour le repos intérieur, c'est évidemment le mieux ([1864]/s. f: 157).*

Pathmos, pequeña isla griega, perteneciente a un archipiélago del mar Egeo; promontorio en el que Juan tuvo sus visiones apocalípticas, habita también en las geografías intensivas del pensamiento. Ambivalencia de dejarse ir o permanecer en un refugio; lanzarse al Apocalipsis mental, para emerger en el Génesis, o permanecer medroso sobre una buena tierra insensible y satisfecha (nuestras opiniones acentuadas, nuestras convicciones petrificadas, nuestros prejuicios y naturalezas muertas). Revisemos a través del tríptico narrativo hugoliano que respecta a esta investigación, cómo se desarrollan las propiedades de este nuevo núcleo actancial, en sus momentos más notables.

#### **4. 1. Notre-Dame incierta**

Quasimodo, en tanto que miembro, parte orgánica de la Catedral, oscila entre dos fuerzas que la desequilibran: la fuerza-Claude Frollo y la fuerza-Esmeralda. La cingara, presa en el Templo, ha convocado a toda una multitud de truhanes a asaltarlo y liberarla; el archidiácono, carcelario de Notre-Dame, se obstina en asesinarla y superar así su propio hundimiento existencial. La Esmeralda se aterrera al ver venir al Clérigo, y entre los dos, se halla Quasimodo, enamorado de la una y comprometido guardaespaldas e hijastro del otro. No puede tomar parte, y resta petrificado en una ambivalencia de solución ineludible que compromete el destino de cada uno de los tres (Hugo, 2005b: 383).

Como la escena de la dubitación del jorobado, la ambivalencia se tematiza en otros episodios de la novela que se encuentran unidos a la reflexión Ananké/Fatalidad y que ya hemos analizado: combate incierto y simbólico entre la arquitectura y la imprenta; Pierre Gringoire entre Caribdis y Escila; la Catedral entre el ataque de los gitanos y el de la armada de Luis XI; La Esmeralda entre Gudule y Phoebus, marcan el signo de la ambivalencia que fortalece con seda proteica la consigna « Ceci tuera cela » (2005b: 174). Esta frase se aplica en definitiva a todas las situaciones descritas. En cada una yace un

enigma, que trasciende la planeación humana, que supera su decisión y depende de un sistema causal mayor, que Hugo graba de entrada, con letras de piedra en el muro de la Catedral. Al respecto, afirma acertadamente Jacques Seebacher (1972):

A tous égards, *Notre-Dame de Paris* se réfléchit en une méditation sur la Fatalité, dont l'idéologie peut bien paraître diachronique avec le *Celui tuera cela* qui forme le pivot du livre, si l'on ne s'aperçoit pas que ce qui tue le symbolisme des pierres, ce n'est pas seulement l'imprimerie, la presse et ses futurs combats pour la liberté, cette « seconde tour de Babel du genre humain », mais aussi, mais déjà l'écriture, l'incision première du clou qui grave ANÁΓKH (1972: 96).

Pivote angustiante, dubitativo, pendular (puesto que el lector finalmente nunca sabe de manera concluyente quién matará a quién), que avanza a punta de inscripciones: sobre la piel de Quasimodo, sobre las creencias de Frollo, sobre las esperanzas de la gitana. Incisiones que arrancan a los personajes de su rincón de comodidad, arrastrándolos a promontorios desde los cuales cada uno divisará sus propias tinieblas.

Claude Frollo erige para sí mismo un edificio dogmático de creencias alquímicas que proyecta sobre la Catedral un ropaje simbólico de delirio. Le imprime la ambigüedad de recinto-puente comunicante con un más allá herético, que se plegará sobre él para aplastarlo con su semántica pétreo. Como el Templo de Salomón, ejemplo privilegiado de arquitectura simbólica, la Catedral es ella misma, para Frollo, un libro Santo. Se trata, para él, del “libro de Hermes” -seguimos en este punto el estudio de Yves Vadé, *Le Sphinx et la chimère* -1977-, dotado de dos cabezas como una esfinge bicéfala: las dos torres.

Nueva ambigüedad de Notre-Dame de Paris, amada por Quasimodo por su belleza y cualidad de útero, y adorada por Frollo por su significación, por su mito, por los sentidos que alberga, por la simbología que despliega bajo las esculturas de su fachada y de sus frisos. En una palabra, por el enigma que ella propone insidiosamente a su inteligencia, cada vez más perdida, escindida (Vadé, 1977: 9).

La ambivalencia del archidiácono, entre el intelecto y los apetitos sexuales de la carne, no es menos importante en la trama. En diálogo con la gitana, afirma Claude Frollo:

- Ne m'interromps pas. Oui, j'étais heureux, je croyais l'être du moins. J'étais pur, j'avais l'âme pleine d'une clarté limpide. Pas de tête qui s'élevât plus fière et plus radieuse que la mienne. Les prêtres me consultaient sur la chasteté, les docteurs sur la doctrine. Oui, la science était tout pour moi. C'était une sœur, et une sœur me suffisait. [...] Cette force du sexe et du sang de l'homme que,

fol adolescent, j'avais cru étouffer pour la vie, avait plus d'une fois soulevé convulsivement la chaîne des vœux de fer qui me scellent, misérable, aux froides pierres de l'autel. [...] D'ailleurs, je n'avais qu'à ouvrir un livre pour que toutes les impures fumées de mon cerveau s'évanouissent devant la splendeur de la science (2005b : 323)

Frollo cuenta atormentado a Esmeralda la ambivalencia que nació en él al verla danzar y jugar: sus convicciones agrietadas, sus paradigmas caídos, sus ideales borrosos, todo narrado a través de un monólogo que pone en cuestión las bodas de los cielos y de los infiernos, de lo profano con lo sagrado, de la tensión que nace, para el archidiácono, entre lo angelical y lo perverso:

- Je te regardai tant que tout à coup je frissonnai d'épouvante, je sentis que le sort me saisissait.

Le prêtre, oppressé, s'arrêta encore un moment. Puis il continua.

- Déjà à demi fasciné, j'essayai de me cramponner à quelque chose et de me retenir dans ma chute. Je me rappelai les embûches que Satan m'avait déjà tendues. La créature qui était sous mes yeux avait cette beauté surhumaine qui ne peut venir que du ciel ou de l'enfer. Ce n'était pas là une simple fille faite avec un peu de notre terre, et pauvrement éclairée à l'intérieur par le vacillant rayon d'une âme de femme. C'était un ange ! mais de ténèbres, mais de flamme et non de lumière (2005b: 323, 324).

Se enseña aquí el modo en el que el deseo posee la capacidad de destruir el interés, y desorbitar los planes del entendimiento hasta un laberinto irresoluble. La fatalidad de Frollo se descubre cuando la ciencia hermética pierde su valor frente al cuerpo de Esmeralda, que tampoco lo ama.

La *Ananké* de los dogmas se revela en el siguiente pasaje, en el que una superstición, una creencia semejante a la del archidiácono hacia el libro de Hermes -que Hugo presenta como delirante y ebria-, se destruye, se muestra inconsistente ante una realidad más honda, sobria y palpable. La conciencia destruida buscará acabar con sus falsarios, no haciendo más que revelar a un triste anodino detrás del intimidante supersticioso. Frollo, atenazando a Esmeralda, la tacha de enviada de ultratumba. Refiriéndose a la primera impresión que tuvo al verla, exclama:

Au moment où je pensais cela, je vis près de toi une chèvre, une bête du sabbat, qui me regardait en riant. Le soleil de midi lui faisait des cornes de feu. Alors j'entrevis le piège du démon, et je ne doutai plus que tu vinsses de l'enfer et que tu n'en vinsses pour ma perdition. Je le crus. Je le crois encore (2005b: 324).

Dubitación, desespero, angustia, sacuden al archidiácono con agitación de péndulo, y a su vez a la Catedral, que pierde su fuerza, su credibilidad –para Frollo- en tanto que Escudo-Resguardo. Su hogar ya no lo protege: al edificio ha entrado una presencia distante que lo debilita, pues las paredes de Notre-Dame de Paris en tanto que claustro sacramental, se han visto agrietadas, amenazadas por el vector de la feminidad.

Un interesante artículo del estudioso hugoliano Bernard Leuilliot (1979), recalca y profundiza sobre la ambivalencia de sentido de la consigna « Ceci tuera cela », reafirmando nuestra tesis de su multiplicidad alusiva, incierta, dudosa y angustiante dado su carácter de fondo inasible. El autor afirma que la descripción antitética del libro y el edificio van acompañados de una reflexión sobre la historia de ambos que los concibe al interior de una continuidad del tipo “movimiento perpetuo” (1979: 15). Por todas partes de la novela, episodio tras episodio, la voluntad de libertad encara al dogma, como la realidad inasible a la superstición enfática y, dice Hugo, como el arabesco móvil al símbolo rígido (Hugo, 2005b: 109).

Esto es importante. Leuilliot resalta que aquél es uno de los elementos más constantes de la poética hugoliana, a saber, que el arabesco es a la estolidez de la palabra dogmática lo que los bosques del Nuevo mundo son a los jardines podados y cuadrículados del Antiguo Continente. En el libro citado sobre Shakespeare, Victor Hugo dirá que el arabesco hace en el arte el mismo fenómeno que la vegetación en la naturaleza: empuja, crea, se anuda, exfolia, se multiplica, florece, verdea, se empalma con los sueños (Hugo, s. f: 177).

Las catedrales no escapan a ese contagio vegetal y móvil: a través de arabescos, rosetones y encajes en contorsión, amenazan a los cimientos pétreos y a la solidez fijamente rectilínea:

« Ceci tuera cela » doit s’entendre de plusieurs façons: le livre viendra à bout de l’édifice, mais aussi : la « loi de poésie n’en aura jamais fini –c’est le « mouvement perpétuel » - de contester la « loi de géométrie », et encore : « ceci égale cela », l’imprimé à son tour construit une Bible, « seconde Babel » (Leuilliot, 1979: 15).

El conflicto del símbolo y del arabesco se inscribe también en la lógica que va de las piedras al libro; comprende todo el juego de la escritura, en un movimiento perpetuo que no consiste tanto en un “esto” y después “aquello”, sino más bien en un “esto y aquello”, donde se trata, mejor aún, de que no se puede “hacer esto” sino “haciendo también aquello”: hacer y deshacer de un mismo gesto aquello que no puede ser sino destruido al mismo tiempo que construido y planteado de otro modo. Tal experiencia del *entre dos*, del *en medio*, del *intermezzo*, es emblemática de la escritura romántica, escritura mixta que no se somete a los ordenamientos constrictivos sin antes liberarse por evanescencia o reelaboración de lo inscripto (1979: 15,16).

En Hugo el *intermezzo* es fundamental: el autor habita entre la poesía y la prosa, la comedia y la tragedia, lo grotesco y lo sublime, la Filosofía y las Letras, la Monarquía y la República, el Teatro y el Estado, la pertenencia y el exilio, el romanticismo y el realismo, lo mortuorio y lo viviente, la erudición y la inspiración, el concepto y el afecto. Tal condición de intermediario ente multitud de fuerzas contradictorias, hizo de él vocero mediador representante de las contradicciones de los pueblos. Al respecto apunta André Maurois:

Souvent, il intervenait, dans le monde entier, pour sauver un condamné, pour défendre des Juifs contre un pogrom, des insurgés contre une répression. [...] La vieille voix grandiloquente chevrotait, dit Rolland; elle n'intimidait guère les bourreaux, mais « nous, les millions, nous écoutions ses lointains échos avec pitié, avec fierté » (Maurois, 1954: 559).

La ambivalencia que caracteriza a los personajes hugolianos encarna también el carácter del escritor, y creará progresivamente su figura autoral contradictoria y polémica: ser comprometido políticamente con los conflictos que le circundan, a medida que se compromete radicalmente con su propia obra (tal y como revisaremos en los capítulos V y VI).

La ambivalencia construye también la *Ananké de los dogmas* en tanto que los devasta al interpelarlos, así como Frollo vio asolada su seguridad ideológica al advertirla caer por la presencia real y tangible de una movilización femeninamente nómada. Las mentalidades fijas, radicales, sucumben ante las sacudidas inesperadas de imaginaciones trashumantes. Las leyes, los movimientos elementales, no serán indiferentes a esta clase de interpelación, que deviene ineludible cuando remueve de manera absoluta sus cimientos.

#### 4. 2. Las barricadas y los mares como extrapolaciones narrativas

En una taxonomía no exhaustiva de las situaciones más ambivalentes de las novelas que nos ocupan -considerando y reduciendo los lentes a los episodios coyunturales de las mismas, en lo que respecta a nuestra investigación- pasemos a los apartes críticos de *Les Misérables* que consideramos como trascendentales a la hora de indagar el cuadro actancial de la *ambivalencia* con respecto a la *Ananké*.

El primer episodio que salta a la vista, aquel en el que angustia, desespero y duda componen un personaje atormentado en sus propias disertaciones, es la escisión de Jean Valjean tras su encuentro con Monseigneur Bienvenu en el capítulo 13 del libro segundo (1998: 170-171). La temible contradicción en la que fue puesto por el Obispo entre la honradez y la delincuencia, entre la nobleza y la perdición, entre la bondad y la inclemencia, enturbia toda reflexión, y lo reduce a un niño balbuceante. El soliloquio narrativo que se multiplica, se hace paradójico, antinómico, da al lenguaje del personaje (de acuerdo con Georges Guille-Escuret -1995: 137) un estatuto mítico, a saber, el de contar una misma historia en diferentes versiones, y no sólo contarla, sino padecerla, pero también vivirla hasta el éxtasis de una revelación. Las consideraciones mentales de Jean Valjean una vez que ha abandonado la casa del Obispo adquieren una visión de la individualidad que ya no se piensa en términos de sociedad sino de colectividad: historia, naturaleza, individuo y coexistencia edifican un nuevo modo de ser del pensamiento donde los opuestos se funden entre matices alternantes, conservando sus distinciones de esencia. Apunta Guille-Escuret:

[...] personne ne voyage entre les pôles de l'histoire, de la nature et de la société, sans qu'une vision de l'individualité n'exige son étape, particulière et inévitable. En face, la société se présente alors en premier lieu comme la collectivité. Nous voilà donc avec un quadrilatère thématique : on se déplacerait sur son pourtour pour travailler le mythe et sur ses diagonales (histoire/nature et individu/collectif) pour polémiquer. Un cube, plutôt : individualité niée et reconquise, vaincue et conquérante. Jean Valjean, parmi d'autres, nous confirme que le nouveau pôle renforce le dédoublement entre les niveaux positif (« promesse ») et négatif (« maléfice »). L'hypothèse ainsi corrigée offre l'avantage de représenter infiniment mieux comment le mythe accomplit la tâche attendue : raconter une même histoire en différents versions (1995: 137).

Ambivalencia que desplaza el ser-araña y el ser-mosca alternativamente, a lo largo de una narrativa donde la realidad histórica, la ficción y el mito también se intercalan en sucesión. Jean Valjean, tras abandonar la casa del Obispo, se topará con su ambivalencia

mayor, puesta en escena a través de los caprichos de un niño confundido. El pequeño Gervais, que jugaba con una moneda de cuarenta centavos, vio atrapado su dinero en el inmenso pie del expresidiario. Éste venía por la carretera y ni se dio cuenta que pisó la moneda. Como un gigante ensimismado, se plantó en el suelo a reflexionar sobre semejante confrontación consigo mismo que había generado l'évêque de Digne (Hugo, 1998: 169).

Gervais peleó y peleó con el inmutable gigante, que ni lo escuchaba, hasta que se dio por vencido y abandono el camino, dejando atrás sus centavos. Al rato, Valjean se dio cuenta de lo que acababa de pasar: había atrapado sin querer la moneda de un niño; él, que instantes atrás había jurado no volver a cometer un crimen. Buscó al pequeño por doquier, entre senderos borrosos y enturbiados por sus dubitaciones ambivalentes. Finalmente, derrotado, estalló en un grito, que refleja su ser fantasma, confundido entre la luz y la oscuridad, entre la voluntad del bien y la voluntad del crimen:

Tout d'abord, avant même de s'examiner et de réfléchir, éperdu, comme quelqu'un qui cherche à se sauver, il tâcha de retrouver l'enfant pour lui rendre son argent, puis, quand il reconnut que cela était inutile et impossible, il s'arrêta désespéré. Au moment où il s'écria : je suis un misérable ! il venait de s'apercevoir tel qu'il était, et il était déjà à ce point séparé de lui-même qu'il lui semblait qu'il n'était plus qu'un fantôme (1998: 169).

La dupla Jean Valjean-Javert concreta el máximo símbolo de ambivalencia de la novela *Les Misérables*, uno empujado por múltiples sentidos contradictorios, arrastrado por una voluntad de Bien minada de incontables avatares, y el otro perdido entre una Justicia que lo abandona, viéndose arrojado a un universo sin límites y ambiguo que lo llevará al suicidio (Hugo, 1998: 1775).

Sobre este episodio culminante del personaje Javert, el crítico literario Raphaël Molho (1975), en su estudio titulado *Esquisse d'une théologie des Misérables*, analiza el vacío del policía no sólo como resultante de la ausencia de un paradigma vital, la Ley, sino como choque ambivalente entre el ocaso de su Dios (la razón jurídica, Hugo, 1998: 253-255) y la entrada a un universo oscuro y desolado, en agitación permanente:

Javert, en se suicidant, *montre* la fin d'un univers : un univers de la transcendance et de la hiérarchie, un univers où l'homme avait *au-dessus* de lui un Dieu rationnel, connaissable, défini, se confondant avec la loi sociale. Et voilà que soudainement la voûte céleste se fissure et s'ouvre sur un gouffre sans limites. Au-dessus de lui, Javert ne trouve plus rien. Le Dieu de jadis es mort et

l'univers est obscur. Le ciel se vide et on assiste en quelque sorte à la mort définitive du Dieu autoritaire et rassurant des religions, modèle (ou reflet ?) de la monarchie « de droit divin », du Dieu de la tribu et même du Dieu des philosophes et des savants que les audacieuses réflexions pascaliennes n'avaient pas ébranlé (Molho, 1975: 105).

Entre estos dos polos de concentración, Javert / Jean Valjean, se condensan las ambivalencias más notables de *Les Misérables*, aquellas que unen el núcleo actancial de este apartado con la *Ananké de las leyes* y sus múltiples bifurcaciones. Más allá del principio del deber, Javert-Robespierre padece su respectivo Thermidor. La angustia de ambos personajes al encontrar cara a cara el giro total de su destino, el desespero que embriaga a cada cual al perder el terreno estable bajo sus pies y verse en la necesidad de replantear sus pasos, la dubitación a la hora de continuar a través de un Universo sin senderos, los oprime y confronta de tal modo que en torno a ese par de personajes-vórtices se desencadenan los demás sucesos de la obra.

#### **4. 3. Oponentes semánticos**

Todo se replantea con *Les Travailleurs de la mer*, tanto más cuanto que sus verdaderos protagonistas no son humanos. La ambivalencia será aquí la de las fuerzas elementales: vientos que cambian su sentido y su humor dependiendo del encuentro -de direcciones adversas- con las rocas, peñascos y grutas, en situaciones que tiran para lados permanentemente dispares (Hugo, 2005a: 898. 900).

Ciertamente, la novela puede ser planteada como una historia de amor, en la misma línea que los libros de caballería de los siglos XII y XIII. Esto dado que hay en efecto un héroe principal, que parte a inimaginables aventuras con el fin de ganar el corazón de la bella amada. Sus hazañas incluyen, al pie de la letra, la lucha con un monstruo de dimensiones terroríficas y un retorno triunfal a la tierra de partida.

Como lo muestra acertadamente Claude Millet (2002), realizando el paralelo de *Les Travailleurs* con las novelas caballerescas, el corazón del valiente nunca se aleja del alma de la dama, ni siquiera cuando está padeciendo las más turbulentas pruebas. Todo lo contrario. Es en cada escollo y atascadero fatal que Gilliatt tiene más que presente la



imagen de Déruchette. No obstante, el hilo narrativo de la novela de Victor Hugo da un giro que traiciona las lógicas convencionales del relato caballeresco medieval para presentar un esquema opuesto, que diluye la morfología tradicional de esas narraciones. Analiza Millet:

Quoiqu'il en soit exactement des connaissances de Hugo en matière de littérature médiévale –par le relais de contes, de la Bibliothèque bleue, des troubadours de sa jeunesse, et/ou de la vulgarisation de la redécouverte savante des textes du moyen âge, ce schéma lui est connu, et il est manifeste qu'il pense à lui non seulement lorsqu'il compare Gilliatt à un chevalier revêtant son armure pour se préparer au combat, mais lorsqu'il travaille à la composition de l'ensemble du roman. Gilliatt tombe amoureux de Déruchette (I). Pour conquérir sa main, il part, mandaté par le suzerain/père symbolique qu'est Lethierry, réaliser un certain nombre d'exploits, dont la victoire sur le monstre (II), puis revient afin d'obtenir la récompense de tant d'efforts –la main de Déruchette (III). Ce schéma n'est repris avec tant d'évidence que pour rendre manifeste une double torsion : en II, le héros oublie la belle pour qui il affronte de terribles épreuves ; en III, il donne la belle à son rival, et s'efface dans la mort (2002: 14).

Obstáculo a obstáculo Gilliatt deviene cada vez más parte de los elementos inconscientes, alejándose de los asuntos humanos, demasiado humanos, y fundiéndose con las olas, las piedras, las gaviotas, la fauna marina y los tornados. Afirmamos así que la primera y profunda ambivalencia-marea de la novela, en una obra que enfatiza en la *Ananké* de las cosas (piélagos, fuegos, cataclismos, vendavales), corresponde a la brusquedad de los remolinos según el curso de los vientos reinantes (2005a: 822-825).

El desfiladero en el que se halla la máquina, bastante sinuoso, nunca logra secarse, ni siquiera estando en bajamar. Un agitado flujo de aire lo atraviesa de continuo bilateralmente. La violencia de los ciclones oscila su furia de acuerdo al sentido del viento más fuerte, que exalta la marea o la disminuye en una literal ambivalencia impredecible. La geometría de la voluntad ambivalente, sea humana o no humana, crea diseños, callejones y pasajes angustiantes, ya para la atmósfera, ya para el entendimiento oscilante: « [...] cette ruelle, en zigzag comme l'éclair, avait à peu près sur tous les points la même largeur. L'océan l'avait ainsi fait. L'éternel tumulte dégage de ces régularités bizarres. Une géométrie sort de la vague » (2005a: 824).

La doble fachada interior del escollo cambia de opinión por cada golpe de remolino, y el viento que reina sobre otro en un instante –y que perderá en el otro– impondrá su humor imprevisible. La hosquedad de los torbellinos según el desempeño de las corrientes cambiantes amontona y luego dispersa lo que encuentra a su paso. Acumula y

después derrocha, destruye y luego crea. Iguala y diferencia los fenómenos; a fuerza de condensación alcanza la transparencia, que deviene a su vez opacidad y reflujos de sombras.

La ambivalencia, la marea del trabajo del océano en el escollo no es menos protagonista: repara sus deterioros para engendrar otros, afila sus picos a medida que crea mesetas, lo renueva y lo desgasta. Los promontorios, los límites, los rompientes, los arrecifes, son después entradas, guaridas, suspensiones insensatas, bóvedas bipolares. Gilliatt es el pararrayos de tales contrasentidos desbordantes, ante los cuales las ambivalencias de los personajes humanos en la novela se hacen telón de fondo. Déruchette entre Gilliatt y Ebenezer: ambivalencia entre cumplir la promesa realizada a su padre de quedarse con aquél que salvase el barco, o seguir su deseo erótico por joven pastor (Hugo, 2005a: 994-997). Rantaine entre el volver o no a Guernesey, conservando la imagen de ladrón o recuperando la de gran marinero (663-667). Lethierry tras perder la *Durande*, oscilando entre la ruina y la esperanza (793-800). La portentosa y única condición de sentidos profundamente encontrados, prestándose a las más disímiles y chocantes perspectivas, es la del pliegue de los elementos sobre Gilliatt, que terminan por hacerlo uno de los suyos (1017). Como afirma Dominique Peyrache-Leborgne (1993), se trata en definitiva de una sola presentación ambigua y hondamente plural que transgrede los esquemas tradicionales del entendimiento del marino:

[...] de cette conception du monde, et de l'exigence de totalité qu'en découle, l'artiste tire naturellement une rhétorique propre à faire éclater les schémas ordinaires de la pensée. Penser la bipolarité du monde, c'est formuler certes la série d'oppositions, mais aussi des convergences et de métamorphoses qui structurent le réel. L'esthétique du sublime ne peut donc s'exprimer sans une théorie du Verbe, sans une rhétorique du sublime, qui est à concevoir comme un moyen de dire l'indicible, une « faculté souveraine de voir les deux côtés des choses » (1993: 20)

Tal retórica de lo sublime complica y multiplica los contrarios, bifurca lo sublime en lo grotesco y viceversa, en una nueva dimensión de abordaje sobre los planteamientos realizados por el autor en *Cromwell*. Ambivalencia que se liga a la *Ananké* en tanto que, situación tras situación, pone en juego el destino integral de los protagonistas, desde los huracanes suicidándose en los desfiladeros, hasta los peñascos que se ven inevitablemente destruidos por el choque inagotable de las olas (2005a: 825).

## 5. ACECHANZA

Este núcleo actancial, como lo hemos aclarado al comienzo del presente capítulo, se diferencia de la *persecución* en tanto que uno de los miembros en juego –el acechado–, se desconoce como tal, vive como una presencia que trabaja su presente, encara su futuro, se ocupa de sus obstáculos inmediatos y por venir, pero no condiciona sus pasos a partir de la conciencia de un ente que lo siga peligrosamente. El acechado puede ser tanto un personaje-sujeto como un personaje-elemento, una figura arquitectónica o una facultad esotérica seductora.

Los juegos entre acechado/acechante, en las tres novelas, a pesar de sus diversas situaciones y transformaciones, revelan empero cuatro propiedades iterativas: *a) decepción, b) esperanza, c) agilidad, d) triunfo*. Propiedades que se hostigan intercaladamente: la decepción y la esperanza se mueven en conjunto: Lethierry tras ver su fortuna, en forma de barco, naufragar (Hugo 2005a: 801-802); así como la agilidad habita la lentitud: « La mer et le vent », en acechanza continua (1021, 1023); en ocasiones el ser perdido corresponde a quien acecha: el pulpo y su muerte súbita (940); y en otras, sorpresivamente, corresponde a quien es sin saberlo acosado, hostigado, que reaparece de manera triunfal: Gilliatt y su regreso a Guernesey (979)

### 5. 1. De Hermes Trismegisto

En *Notre-Dame de Paris*, estos juegos de acechanza son de mayor concreción y a la vez de mayor carácter inasible, tanto más cuanto que lo que se acecha, en ocasiones, es una abstracción ideológica: el archidiácono Claude Frollo, lejos de tener que vérselas con los asuntos humanos (hasta que conoce a La Esmeralda, a quien considera empero como un agente del inframundo), acecha descarnadamente una entidad que ni se inmuta por él; una existencia abstracta y volátil, cifrada y escurridiza, que sin embargo Frollo busca como verdad suprema. Afirma el archidiácono:

- Je n'ai pas rampé si longtemps à plat ventre et les ongles dans la terre à travers les innombrables embranchements de la caverne sans apercevoir, au loin devant moi, au bout de l'obscur galerie, une lumière, une flamme, quelque chose, le reflet sans doute de l'éblouissant laboratoire central où les patients et les sages ont surpris Dieu.

- Et enfin, interrompit le Tourangeau, quelle chose tenez-vous vraie et certaine ?
- L'alchimie. (Hugo, 2005b:169).

Búsqueda de una llama, de una luz, de un destello solar que, para Frollo, enceguece las miradas de los no iniciados (Hugo, 2005b:169). En *Les Travailleurs de la mer* Victor Hugo llevó la analogía un poco más lejos y narró la identidad entre la forma del Sol y la forma de la Araña: « l'identité de forme entre le soleil et l'araignée » (Hugo, 2005a: 1028). Ahora bien, esta identidad, curiosamente, la escuchamos al momento en el que Frollo acecha su luz:

[...] Le fougueux archidiacre ne le laissa pas achever.

« Et moi j'ai étudié la médecine, l'astrologie et l'hermétique. Ici seulement est la vérité (en parlant ainsi il avait pris sur le bahut une fiole pleine de cette poudre dont nous avons parlé plus haut), ici seulement est la lumière ! Hippocrate, c'est un rêve, Urania, c'est un rêve, Hermès, c'est une pensée. L'or, c'est le soleil, faire de l'or, c'est être Dieu » (2005b: 170).

Símbolo del Sol como hacedor supremo, atributos que da Victor Hugo a la *Ananké* en tanto que « Tout-Puissant » (Hugo, 2005a : 1028). La acechanza de Claude Frollo en la novela, su obsesión con la Alquimia, se convirtió en episodio que exaltó la moral de algunos de sus lectores y desencadenó un proceso de censura editorial. La investigadora Odile Krakovitch (1982), explorando los avatares de los románticos y los reparos a la hora de la publicación y presentación teatral de ciertas de sus obras<sup>24</sup>, cuenta cómo la voluntad de este personaje caló, en un principio, negativamente para las editoriales y organizadores, pues tocaba las fibras de uno de los Templos-símbolos más representativos de París: la Catedral. En *Les romantiques et la censure au théâtre* (1982), Krakovitch apunta:

« Il nous a semblé », disent les censeurs, « que Claude Frollo, livré à la magie, possédé d'une passion criminelle [...], abusant de son ministère pour parvenir à l'accomplissement de ses coupables desseins, n'était pas un personnage que l'on peut admettre [...] L'inconvenance est d'autant plus grave que le culte [...] est le culte catholique et que l'église qui donne à la pièce son titre est notre métropole » (1982: 40).

Lo interesante es que el acechado, en este caso, es el propio autor, Victor Hugo, que empieza a padecer en sí mismo las propiedades de sus creaciones ficcionales. Éstas se

---

<sup>24</sup> En 1836, Victor Hugo hizo de la novela, con algunas variaciones, un libreto de ópera en cuatro actos.

acentuarán, como veremos en el Capítulo VI, a través de la configuración de su imagen de escritor cazado y cazador en simultaneidad creadora.

La fuerza acechante de Frollo, al interior del episodio narrativo de *Notre-Dame de Paris* citado, sólo encuentra decepciones; tanto más que los logros de la Alquimia siempre escapan al amargo archidiácono, recoleto en su agria soledad. Sus fracasos sucesivos incrementarán la pasión del resentimiento, que se volcará en el cuerpo de la gitana. Acechancia del saber que para el clérigo implica el sacrificio de su juventud, su marchitamiento, en busca de una capacidad de creación científica sobrehumana:

On ne sort de la caverne qu'avec des cheveux blancs, mais on n'y entre qu'avec des cheveux noirs. La science sait bien toute seule creuser, flétrir et dessécher les faces humaines ; elle n'a pas besoin que la vieillesse lui apporte des visages tout ridés (Hugo, 2005b : 171)

« Creuser », « flétrir », « dessécher », como acciones de des-humanización (« dessécher les faces humaines »), que el clérigo acecha para devenir sólo intelecto, pues los cuerpos mueren, pero una idea o un símbolo pueden hacerse inmortales (temática que revisaremos luego con mayor detalle). Todas estas aspiraciones se derrumbarán, para el archidiácono, a causa de la presencia de La Esmeralda.

Con ella ocurre el segundo proceso de acechancia estelar en la novela. La gitana desconoce totalmente a Frollo, sólo gana su vida entre espectáculos callejeros de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad, y no sabe que ha sido fatalmente escogida por el archidiácono como presa ambulante. Éste, esperanzado encontrar una nueva luz, caza a la muchacha, cuya primera respuesta es de estupor profundo (Hugo, 2005b: 317-330). *Lasciate ogni speranza* se llama el aparte que revela tal acecho, y augura a su vez, mediante tal consigna, decepciones venideras.

Victor Hugo utiliza el pasaje que Dante inscribe en las puertas de su *Inferno*: *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*; voz de ultratumba que anuncia el miserable porvenir de quienes atraviesan las puertas del Averno, condenados a la eternidad del sufrir. La gitana nunca reparó propiamente en la cacería de Claude Frollo, hasta que, sorprendida, se vio atenazada por él en mortuorio porvenir. Conversión de la acechancia del saber por la acechancia del cuerpo, ambos inaccesibles para el sombrío archidiácono (329-330).

El nombre de Esperanza sale de la *Comedia* de Dante para encarnar el personaje hugoliano: signo de lo inasible, de lo inhallable, que entre más se busca más se desvanece. Esperanza idealizada que cuando se la cree obtener, es para matarla. Persecución sin alcance, aspiración que jamás se concreta, imposibilidad de una ilusión que entonces se transforma en ideología fatalmente dogmática.

## 5. 2. La acechanza del ideal revolucionario

La *Ananké* de las leyes, tal y como se plantea en *Les Misérables*: « damnation sociale », « dégradation de l'homme par le prolétariat », « déchéance de la femme par la faim », « atrophie de l'enfant par la nuit » (Hugo, 1998 :18), aborda multiplicidad de tensiones que crean la trama de una acechanza urbana y simultáneamente ideológica: los personajes de Hugo acechan impetuosamente, con esperanza utópica, la Libertad, La Igualdad, la Fraternidad, tríada que, por su parte, permanece inmutable, ciega y sorda a los deseos humanos. Los desconoce. Victor Hugo lo sabe, y por eso no presenta su libro como una culminación sino como una iniciativa: « tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles » (Hugo, 1998: 18).

Las buenas intenciones de Victor Hugo, y su inmenso trabajo narrativo, no bastan para que los personajes de esta Comedia humana que llamamos cultura, llena de personajes tanto ficticios como reales, abandonen las sombras y la noche. Sin embargo diarios fulgores de luz la atraviesan ininterrumpidamente. Una sociedad idónea y perfecta es el cementerio de la raza humana, por eso es de hecho conveniente que la utopía hugoliana permanezca en eso: esperanzador canto. La dificultad, las desilusiones digeridas, el dolor, usualmente crean espíritus más nobles que el facilismo, los éxitos fugaces y la bonanza descarada, tal como lo afirma Estanislao Zuleta, en su *Elogio de la dificultad* (2005).

Desconfiemos de las mañanas radiantes en las que se inicia un reino milenario. Son muy conocidos en la historia, desde la antigüedad hasta hoy, los horrores a los que pueden y suelen entregarse los partidos provistos de una verdad y de una meta absolutas, las iglesias cuyos miembros han sido alcanzados por la gracia -por la desgracia - de alguna revelación. [...] El estudio de la vida social y de la vida personal nos enseña cuán próximos se encuentran una de otro la idealización y el terror. La idealización del fin, de la meta y el terror de los medios que procuraran su conquista (Zuleta, 2005: 1-5).

La ignorancia y la miseria en tanto que personajes diegéticos, que no se saben en lo absoluto acechadas, lo son sin embargo por todos los personajes iluminados de *Les Misérables*, aun cuando sólo encuentren decepciones y nuevas opacidades. Empero, entre la miseria crecen espléndidas flores. La vida del universo de Hugo no es en definitiva ni buena ni mala, sólo viviente, en permanente lucha llena de naufragios y asunciones.

Ante esta búsqueda, las acechanzas de los bandidos del Patron-Minette hacia M. Leblanc (Hugo, 1998: 1076), la de Jean Valjean hacia la puerta de salida del intestino del Leviatán (1998: 1709-1750), incluso la de *Eponine a Marius* (1998: 1182, 1537) o la del ciudadano Enjolras hacia ese faro oceánico que denomina *Patria* (1998: 1629), son sólo dicciones o maneras de decir de un solo acecho que se afirma de múltiples modos.

En carta a M. Daelli (editor de la traducción italiana de *Les Misérables* en Milán, fechada el 18 de octubre de 1862), Victor Hugo recalca que tal necesario e incansable acecho a la luz universal -para vivir en ella, no para aprisionarla- es justamente movimiento que desborda la distinción quimeras/hechos concretos, naciones reales/ naciones imaginadas. Plantea *Les Misérables* como una movilización que se desea conjunta. Después como un llamamiento:

Vous avez raison, Monsieur, quand vous me dites que le livre *Les Misérables* est écrit pour tous les peuples. Je ne sais s'il sera lu par tous, mais je l'ai écrit pour tous. Il s'adresse à l'Angleterre autant qu'à l'Espagne, à l'Italie autant qu'à la France, à l'Allemagne autant qu'à l'Irlande, aux républiques qui ont des esclaves aussi bien qu'aux empires qui ont des serfs. Les problèmes sociaux dépassent les frontières. Les plaies du genre humain, ces larges plaies qui couvrent le globe, ne s'arrêtent point aux lignes bleues ou rouges tracées sur la mappemonde [...]. Vous avez comme nous des préjugés, des superstitions, des tyrannies, des fanatismes, des lois aveugles prêtant main-forte à des mœurs ignorantes [...] Faut-il insister ? Faut-il constater plus complètement encore ce parallélisme lugubre ? Où est votre armée de maîtres d'école, la seule armée qu'avoue la civilisation ? Où sont vos écoles gratuites et obligatoires ? Tout le monde sait-il lire dans la patrie de Dante et de Michel Ange ? N'avez-vous pas, comme nous, un budget de la guerre opulent et un budget de l'enseignement dérisoire ? [...] La prostitution est-elle moins poignante à Naples qu'à Paris ? Quelle est la quantité de vérité qui sort de vos lois et la quantité de justice qui sort de vos tribunaux ? Auriez-vous par hasard le bonheur d'ignorer le sens de ces mots sombres : vindicte publique, infamie légale, bagne, échafaud, bourreau, peine de mort ? (1998 : 1949, 1950, 1951).

*Ananké* de las leyes dolorosa y que se refleja hasta nuestros días, atravesando fronteras, territorios, ficciones y certezas.

### 5. 3. Resonancias al acecho

La trama arácnida se compone como una estructura en la que todos sus puntos son correlativos, se implican, resuenan entre sí, aun cuando se trate de los más dispares paisajes. Funciona a través de constantes, de invariantes temáticas, que vuelven por cada narración a lo largo de las ficciones. Atravesar obstáculos, trepar territorios, la agilidad de Quasimodo al recorrer la Catedral, pasar sus muros, alcanzar las campanas y abalanzarse sobre ellas; o el modo en el que rescata a la Esmeralda del cadalso *una vez*, es sólo comparable -en la trilogía de Victor Hugo que nos compete- a la destreza de Jean Valjean al salvar al marino del navío Orión, o al liberar a Marius de la barricada. Tal velocidad y precisión en los movimientos, tal dominio de sí y sincronía con el medio, es en *Les Travailleurs de la mer* el rasgo distintivo de Gilliatt.

Este personaje, que es cada vez menos un ser humano para hacerse paulatinamente un ser del mar, despierta sus esperanzas, decepciones y triunfos, con respecto y gracias a elementos de aire y fuego, despeñaderos de roca y cal, como antes no había podido hacerlo entre los hombres:

Gilliatt n'était pas aimé dans la paroisse. Les motifs abondaient. Son origine, son vêtement qui était d'un ouvrier, tandis qu'il avait, quoique pas riche, de quoi vivre sans rien faire. Ensuite, son jardin, qu'il réussissait à cultiver et d'où il tirait des pommes de terre malgré les coups d'équinoxe. Ensuite, de gros livres qu'il avait sur une planche, et où il lisait [...] C'est pourquoi Gilliatt était à peu près haï dans le pays. On le serait à moins Hugo, 2005a : 632, 639).

No es extraño, de este modo, que Gilliatt abandone el mundo social y se sumerja en los elementos. La acechanza mayor que impera en la novela, por encima del hombre y la máquina, del hombre entre los hombres, se da entre Gilliatt ya casi transformado en monstruo elemental, fundiéndose en un primer momento con la tierra entre el mar, y el ataque inesperado de los vientos: se trata de la insospechada y violenta llegada de las corrientes aéreas que acechan los suelos en el umbral de los equinoccios. La hora de las tempestades (2005a: 901-904). Cuando la tempestad vernal u otoñal se retarda es para atesorar fuerzas de acechanza inhóspita e inesperada:



Le vent semble le grand indifférent sinistre. En somme les ouragans plient, fléchissent, rompent, lâchent pied, cèdent, laissent faire l'homme, par instants cela semble une déroute, ils subissent la conquête, Drake trouve la Californie, Tasman l'Australie, les vents rétrogradent le plus loin qu'ils peuvent dans les solitudes, se réfugient dans l'inaccessible, s'exilent dans l'inconnu, on les oublie presque, où sont-ils ? Et subitement, les voici, rien n'est fait, d'un coup d'aile ils reprennent tout (2005a: 1038).

Acecho súbito y ataque sorpresa, en una novela en la que las tramas, los tiempos, las intrigas, los complots y los argumentos centrales ocurren entre substancias, distintas naturalezas, paisajes, horizontes y derrumbes. Los diálogos conceptuales se reducen a un mínimo: preparan ciertos acontecimientos axiales de la obra (los negocios de Sieur Clubin para hundir *La Durande*, por ejemplo), dan cuenta de futuros sucesos, pero nunca los encarnan de manera central. La narrativa básica ocurre entre los elementos, no entre los personajes y sus discursos.

El autor de *Les Travailleurs de la mer* enfatiza singularmente en el concepto de *lucha*: combate de un Gilliatt cada vez más deshumanizado contra el hambre, el frío, la sed, la noche, la fiebre, el viento, la marea, la tempestad, las gaviotas marinas, las plagas de zancudos, de cangrejos. Contra el pulpo. Contra su propio carácter civilizado, el cual termina vencido.

Se trata de *l'Anankè des choses*, la cual impone una voluntad suprahumana que confronta toda individualidad: involucra a cada personaje, humano o no, en un enfrentamiento en el que su existencia está en juego, y que debe afrontar a costa de su transformación absoluta. Es lo ineludible de los elementos, que destruyen lo que crean y viceversa, a través de una lógica acechante que desborda con creces los límites de la conciencia, de la razón, en términos de una narrativa subjetiva. Las subjetividades se descomponen a medida que se transforman, así como sus medios de expresión, cada vez más elementales. En una notable vuelta de tuerca, este proceso reaparece en la propia construcción de figura de autor elaborada por Hugo. Nos resta ver, en este sentido, y en un plano situacionalmente histórico, cómo Victor Hugo utiliza el concepto de *Ananké* como andamio biográfico.

## CAPÍTULO V

### DEL SÍMBOLO A LA HISTORIA: USOS POLÍTICOS DE LA ANANKÉ EN TIEMPOS DE HUGO

« *En vieillissant, on devient plus fou et plus sage* »

La Rochefoucauld

En el presente capítulo analizaremos el modo en que Victor Hugo se diferencia y aleja de los contemporáneos que giran, como él, en torno al concepto de *Ananké*. En el capítulo II, revisamos el modo en que sus contemporáneos y pares -Chateaubriand, Charles Nodier, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset y Vigny- manifestaron de manera explícita, codo a codo con Victor Hugo, el concepto de *Destino-Fatalidad* como problema concéntrico, en torno al cual los autores citados giraban cual planetas, aproximándose y distanciándose entre sí. Es pertinente regresar ahora, tras haber estudiado la estructura formal de la representación de la *Ananké* en Hugo en el capítulo IV, a las huellas de sentido que con respecto a la Fatalidad los escritores en cuestión dejaron al tocarla, pues tales distinciones de concepto nos permitirán reubicar, desde el contexto histórico y político, los usos particulares que Hugo da a la noción para construir su biografía de escritor y de hombre político comprometido con su tiempo histórico.

Revisaremos por qué y de qué manera para Hugo la *Ananké* es una artesanía de la cultura, que desarrolla literariamente a modo de fuerza solemne de confrontación propia: el ser humano, ficcional o no, puede corromper y asombrar a su destino solitario

*arrostrándolo*, encarándolo rigurosamente. Victor Hugo construye, a partir del concepto de *Ananké* -estructurado a lo largo de tres obras que involucran no sólo tres períodos cenitales de su vida sino también tres períodos axiales de la historia de Francia, como veremos- una acción de síntesis y personificación de los antagonismos de su tierra vernácula.

## **1. EL DESTINO, ENTRE LO INDIVIDUAL Y LO COLECTIVO. LECTURAS DE HUGO Y SUS CONTEMPORÁNEOS**

La narrativa hugoliana no desea ser fruto del arte por el arte. Novela tras novela, pieza teatral tras poema y ensayo filosófico, enseña al lector una preocupación social. Su inquietud por la asfixia cultural, por la civilización que se ensombrece bajo diversos factores, la pregunta por la pobreza y la desigualdad, son arrojados en su obra literaria como cuestionamientos globales, que implican sin embargo preocupaciones inmediatas, en un momento y tiempo específicos.

Tal enfoque literario se inserta en lo que Mijail Bajtín, en su *Estética de la creación verbal*, ha dado en denominar el *cronotopo* (1982). Se habla de un carácter cronotópico de la visión del escritor y de su pensamiento cuando se centra en tiempo-espacios concretos, donde todas las cosas, desde la idea más abstracta hasta un guijarro en la orilla del arroyo, llevan en sí el sello de un tiempo definido:

En la imagen artística surgió una especie de necesidad de fijarse en un tiempo determinado y sobre todo en un lugar determinado, concreto y visible del espacio. En este caso no se trata del carácter realista externo de la imagen en sí (el cual por cierto no exige una definición geográfica exacta, un carácter “no inventado” del lugar de la acción). A la época señalada (segunda mitad del siglo XVIII y comienzos y mediados del XIX) la caracteriza precisamente esta realidad geográfica directa de la imagen, y no tanto su veracidad interna como su representación de algo que pudo existir, como si fuese un acontecimiento que realmente hubiese tenido lugar dentro del *tiempo real* (Bajtín, 1982: 240).

Así ocurre, por ejemplo, en el caso de Frollo y la Esmeralda, en un 1482 parisino, cuya veracidad interna puede cuestionarse (tal momento del siglo XV en Paris puede *en realidad* discrepar con la imagen hugoliana), pero la realidad geográfica directa de la imagen se construye justamente como un acontecimiento que pudo en efecto haber tenido lugar, en una geografía circunscripta del cronotopo hugoliano. Así también Jean Valjean

por los caminos de la comuna francesa *Faverolles* (Hugo, 1998: 129), o Gilliatt deambulando por los bosques normandos de una Guernesey nevada (2005a: 623-624).

La preocupación sociohistórica hugoliana en sus novelas resalta en cada detalle, bélico o no, que imprime una signatura capital a cada una de sus obras. En los casos que nos competen: la catedral de Notre-Dame en un medioevo tardío, los motines de 1832 en una París agonizante, las magias y desgracias del barco de vapor en el siglo naciente de la Revolución Industrial. Luis XI de Francia contra los embajadores de Flandes y una *Fête de fous* como sello regional; Fantine-espuria por haber nacido entre los avatares del Directorio de 1796, o Rantaine-ladrón que obtiene su audacia en el pendular de la fuerza y la astucia obtenidas por barquero (negociante) entre Guernesey y París, son personajes/geografías que implican, más allá de un valor personal, un alcance social, una compenetración espacio/temporal específica que labra sus recorridos existenciales.

La novela así se gesta como la historia de una búsqueda que trasciende el plano de lo meramente individual, mezclándose con conflictos colectivos que envuelven y atraviesan el pensamiento del autor, creando sus rumbos narrativos. Con respecto a la novela romántica, Lucien Goldmann (1964) supo bien esbozar uno de los trazos que definen una postura de escritor que aúna ambas marcas, lo individual y lo colectivo:

Aucune œuvre importante ne pouvant être l'expression d'une expérience purement individuelle, il est probable que le genre romanesque n'a pu naître et se développer que dans la mesure où un mécontentement affectif *non conceptualisé*, une aspiration affective à la visée directe des valeurs qualitatives, se sont développés soit dans l'ensemble de la société, soit peut-être uniquement parmi les couches moyennes à l'intérieur des romanciers (1964: 48).

Cuando Victor Hugo crea el conjunto araña-mosca como símbolo de la *Ananké*, no se trata ni de una quimera individual, ni de una conceptualización abstracta. Se trata de una intención de hilar, por medio de una imagen, un fenómeno a la vez singular y social, tanto solitario como compartido: el de la sensación de persecución, de encierro, de ambivalencia y acechanza, que cada individuo puede experimentar por sus tribulaciones grupales y mentales.

En el capítulo IV hemos atestiguado la aparición de la *Ananké* en la obra hugoliana a través de un símbolo, el conjunto araña-mosca como trama arácnida, que reincide en

numerosos de sus poemas, narraciones, y diarios, pero que, especialmente en *Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables* y *Les Travailleurs de la mer*, se presenta a lo largo de confluencias, resonancias, paralelismos especulares, reflejos simétricos, estructuras semióticas coincidentes, que enseñan una intención que subyace, una construcción en torno a tal símbolo y a tal concepto, elaborando paulatinamente una obra tríplica. Obra cerrada en sí como bloque independiente del resto de su trabajo tanto poético como narrativo. ¿Por qué Hugo ha construido el símbolo de la trama arácnida fundamentalmente en esas tres obras, y cómo lo implica a él como escritor?

Recordemos la advertencia paratextual de *Les Travailleurs*: en 1866 Victor Hugo señala que una triple fatalidad pesa sobre los hombres. En *Notre-Dame de Paris* apunta haber indicado la de los dogmas, en *Les Misérables* la de las leyes, en *Les Travailleurs de la mer* la de las cosas.

Pues bien, consideramos dudoso que desde la primera novela del bloque que nos ocupa - *Notre-Dame de Paris* - el autor ya tuviera conciencia de que treinta y un años después denunciaría la *Ananké* de las leyes y cuatro años más tarde la de los elementos, correspondiéndose silogísticamente con la proclama que realizaba en ese momento (1831, fecha de publicación de *Notre-Dame*) sobre la fatalidad de la superstición y la credulidad.

Afirmamos, por el contrario, que el autor en 1866 hace una mirada retrospectiva y se pregunta por lo que ha hecho en sus diferentes escritos y cuáles se pueden hilar de manera programática para lograr un resultado y una construcción necesitada por él en ese instante tardío de su vida. ¿De qué construcción se trata? Crear una figura hasta el momento no claramente esbozada en la historia de las letras francesas; una imagen intuida pero no patentemente manifiesta y proclamada: la de la figura de escritor que toma parte activa – transformativa- en las crisis ciudadanas, nacionales e internacionales que lo implican sociopolíticamente.

Victor Hugo como figura de escritor capaz de tomar la palabra y de intentar modificar transgresiones sociales, es a nuestro entender un invento efectivo de él mismo para con su contexto contemporáneo. Para hacer de sí tal imagen, crea una obra-sistema: tres partes que son a su vez tres épocas (Monarquía – República – reacción a una Dictadura, la de Napoleón III), que poseen una sucesión intencional: Hugo con los Borbones, luego

con las barricadas anti-estatales, luego en el exilio. El creador de *Notre-Dame de Paris* arriesga ser, con Balzac, uno de los autores que inaugura el concepto de novela-múltiple (una sola novela compuesta de varias novelas), para crearse a sí también como personaje, esto es, como figura de escritor –luego el concepto será condensado en el término *intellectual*<sup>25</sup>- cuyo mundo no es sólo el de las letras, sino que éstas invaden el afuera y lo influyen con capacidad de alterarlo, modificarlo, mutarlo.

Y en efecto las palabras de un escritor pueden ser más que medios de abstracta disertación. Para Victor Hugo las palabras son seres concretos, que como tales, inciden en el mundo de los objetos para insertarse en él y cambiar/perturbar su orden. Sus pares, como desarrollamos en el capítulo II, ya habían intuido en el campo semántico del *Destino-Fatalidad* una posible articulación entre destino individual e Historia. Mencionamos la perspectiva de Chateaubriand, su pluma errabunda y triste que necesitó de la *Ananké* para dar con un pivote de lo Inmutable: exigencia vidente que puede, para él, llevar hasta el suicidio si tal es la medida que implica el renacer de un pueblo (*Mémoires D'Outre-Tombe*, ([1849]/s. f). Fabienne Bercegol (2000-2) ha mostrado eficazmente cómo, para Chateaubriand, tal renacer será siempre circular y no progresivo, oponiéndose a la línea de filósofos que se esforzaba (incluso a fines del siglo XVIII) por renovar la comprensión de la historia, sustituyendo, a un modelo cíclico y circular, uno recto y en depuración evolutiva:

Révélatrice de cet état d'esprit est donc la polémique qu'il lance, en 1797, contre les tenants de l'idée de progrès, contre cette lignée de philosophes qui, de Fontenelle à Condorcet, se sont efforcés de renouveler la compréhension de l'histoire humaine, en substituant au modèle théologique ou cyclique de l'histoire, un schéma linéaire, qui la présente comme un mouvement global et continu, orienté vers un progrès, dont l'homme est le moteur. Si l'on peut soutenir, avec Brunetière, que « toute l'histoire littéraire du XVIIIe siècle » peut s'ordonner « par rapport à cette idée de progrès », il faut néanmoins préciser que si c'est bien là l'idéologie dominante, des voix s'élèvent, dans le siècle, pour mettre en doute le caractère illimité et nécessaire de ce progrès. Et surtout, sa pertinence dans le domaine des arts, de la littérature, et des mœurs. On pense, bien sûr, à Rousseau qui, certes, diffuse, en 1755, dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, le mot de « perfectibilité », mais qui l'interprète négativement, en faisant de cette

---

<sup>25</sup>Michel Winock, en su *Le siècle des intellectuels* (1999), ilustra ejemplarmente a través de casos como Zola, Gide, Sartre y Aron, cómo la figura de escritor, con sus ideas, manifestaciones y propia sintaxis, adquiere o puede llegar a adquirir la capacidad efectiva de la renovación de su realidad a través de la palabra escrita, trátese de novela, ensayo, cuento o poesía (1999: 239).

aptitude au perfectionnement progressif une propriété virtuelle de l'homme qui se révèle finalement néfaste, dans la mesure où elle hâte sa déchéance morale. Chateaubriand n'oublie pas cet argument, lui qui vise, dans *l'Essai*, à prouver la fausseté et la nocivité de ce « système de perfection », qui parie sur la capacité naturelle de l'homme à progresser et sur la possibilité d'un progrès général par la connaissance (2000-2: 26).

Grandeza de Chateaubriand al descreer del progreso filial humano, pero parquedad al no querer arriesgar una ruptura frente al círculo vicioso del reconocimiento y la repetición de lo mismo. Su *Ananké* es cíclica e invariante, espejo iterativo de la regularidad vital. El autor de las *Mémoires* duda cuando se trata de nombrar la fuerza que para él mueve la historia: si llega a hablar de Providencia, prefiere, la más de las veces, evocar el *fatum*, « la fatalité que règle les empires » la « nécessité qu'on appelle la force de choses » (Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*, fragmentos citados por Bercegol, 2000-2: 28). En esta medida, podemos seguir a la crítica, apoyada esta vez en Jean Dagen (1967: 25), cuando plantea que el pensamiento de François-René de Chateaubriand permanece próximo (sin mayor re-significación conceptual) al de la Filosofía Antigua, resueltamente anti-histórica.

Charles Nodier, por su parte, apunta a un nivel más psíquico, natural y sobrenatural de la *Ananké*, donde entran en juego los sueños y las pesadillas, los paisajes de la imaginación y del delirio. Laetitia Gouhier (2003), en un estudio en el que relaciona los pensamientos de Nodier y de Gérard de Nerval como espejos que trabajan sobre una realidad cada vez menos contorneada, nos aproxima y recuerda el modo en el que el escritor de *Le peintre de Saltzbourg* (1803), esboza el destino como una exploración individual, sin embargo obsesiva dado su carácter *Todo poderoso*, capaz de conducir al poeta explorador a la pérdida de la razón propia. Señala en este sentido Gouhier:

Les premiers écrits de Nerval et Nodier font apparaître leur principal souci : l'exploration de soi-même et de sa destinée, la recherche d'une vérité et d'un salut qui finiront par devenir leur plus grande obsession. L'esprit de déception est peut-être tenu comme un des caractères du romantisme comme tentation de foi et d'espérance. Cette tentation triomphe dans la génération de Nerval, où le refus d'espérer s'affirme par une façon d'être permanente et résolue. Cette situation revêt divers degrés et varie de Nodier à Musset, à Nerval, à Gautier ou encore à Baudelaire et Flaubert. Mais leur position par rapport au romantisme reste la même. Cependant, Nodier et surtout Nerval s'enfoncent plus intimement et plus tragiquement en direction de la mort, du rêve et de la solitude (2003 : 1, 2).

Gouhier afirma con razón que la primera generación romántica estaba convencida de la

misión espiritual y terrestre del poeta. Pero Nerval y Nodier, a pesar de las generaciones que los separan, son los únicos en haber verdaderamente cantado la percepción sobrenatural del mundo, de la muerte, la locura y el rechazo a dejarse encarcelar en el tiempo (2003: 1, 2). Vemos hasta este punto, con respecto al tratamiento que Victor Hugo realizará de la *Ananké*, hondas distancias con los poetas citados. Ante Chateaubriand, Hugo se aleja del concepto circular y estático temporal, que sólo viviría de revoluciones en un sentido astronómico, más no de *avanzada* y apertura de caminos ignotos. Frente a Nodier, los fantasmas ineludibles de Victor Hugo, aunque cargados de visiones sobrenaturales, aterrizarán siempre a contextos y conflictos concretos sociopolíticos.

En este sentido, Alfred de Vigny se acerca junto al autor de *Les Misérables* a la constante mezcla Historia-fatalidad. Para Vigny, en efecto, el drama histórico es una de sus principales constantes. Sus poesías, embebidas de imágenes bélicas y militares, concuerdan en actitudes de talante, dureza, apremio. El creador de *Servitude et grandeur militaires* (1835) y de *Journal d'un poète* (1867) juega también (lo hemos visto en el capítulo II), con imágenes de aleación metálica, esclavista, Supra Celeste, para enseñar los atributos con los que intenta caracterizar a la Fatalidad. Aunque varios de estos caracteres se encuentran también en Victor Hugo, veremos que este último guarda una intención muy personal –que apenas hemos esbozado- y celosamente no compartida con el resto.

Jean Pierre Picot (1981) ha mostrado cómo, para Vigny, el destino del poeta no reside, como en Chateaubriand, en una sin salida e inmóvil rueda Antigua, sino que oscila entre avances y retrocesos, que no necesariamente descompaginan con su actualidad:

Vigny ne rejette pas capitalisme et progrès [...] il faut donc [pour lui] une éthique nouvelle, et c'est à la poésie de la fonder ; naissant dans une studieuse solitude que l'on ne saurait mieux trouver que dans une retraite provisoire hors des villes. La poésie est indispensable à l'édification des sociétés qui, modelant ces villes, débordent maintenant dans les campagnes. C'est dire que *le retour au désert* n'est pas une *désertion* du poète face à son époque, mais un recul *nécessaire* pour mieux l'envisager (1981: 30).

Vigny subraya la imposibilidad de un diálogo ente lo humano y lo no humano; de ahí la visión de un Universo que se da a modo de teatro, en el cual la historia de la humanidad no es más que un episodio, que, bajo la sola certeza de la muerte, titubea entre el sentido y el sinsentido. « Prise de conscience antinaturaliste, d'une remarquable



modernité, face à un univers sourd et aveugle où ne règne que les Fatalités du Physique et du Biologique, et qui ne laisse qu'une seule attitude possible, prendre le parti de l'humain, et secouer les rêves d'esthète myope, trop charmé jusqu'alors par la 'décoration' insolente » (1981: 31).

Caso contrario es lo que ocurre con Musset. Restando importancia a los conflictos entre las naturalezas humanas y suprasensibles, su concepción de *destino* se inviste de sensualidad y erotismo, juegos de seducciones criminales entre hombres y mujeres que cuestionan sus preceptos y costumbres morales. *Les filles de Loth* (1849) o *La mouche* (1853) revelan esta ligazón destino-sensualidad, cuyo énfasis es descuidado muchas veces por el propio Hugo en sus poesías y novelas para enfocarse en un proyecto que le ocupará por más de treinta años.

Hugo y Musset nunca compaginaron demasiado: diferencias de pensamiento y de actitud zanjaron sus correspondencias; el afán protagónico de Hugo en todas las materias, ante la tendencia al recogimiento y la negativa histriónica a tomarse tan en serio de Alfred de Musset, creó un abismo no pequeño entre ambos poetas. El uno reclamará al otro sus grandilocuencias, y en lo que compete a nuestro estudio, existe un pronunciamiento por parte del autor de *La mouche* que consideramos importante.

Recordemos que, retomando nuestro norte investigativo –la advertencia de *Les Travailleurs de la mer*- Victor Hugo plantea al corazón humano como la *Ananké suprema*. Sobre tal punto nos extenderemos en el VI capítulo, pero es relevante para este momento de la exposición traer a colación el reclamo que hará Musset a Hugo al presentar, en el prefacio de sus *Feuilles d'automne* (1831), justamente el nombramiento del corazón humano como un lugar común o un universal abstracto.

El poemario *Feuilles d'automne* no hace parte del tríptico hugoliano que nos ocupa, y sin embargo fue escrito casi paralelamente a *Notre-Dame de Paris*. Los poemas se insertan en el estado anímico de la novela, que es la preocupación hugoliana apenas gestándose y desconociéndose aún como inicio estructural de un andamiaje biográfico. El pasaje, considerado una generalidad vaga por Musset, reza:

Les révolutions transforment tout excepté le cœur humain.

Le cœur humain est comme la terre ; on peut semer, on peut planter, on peut bâtir ce qu'on veut à sa surface ; mais il n'en continuera pas moins à produire ses légumes, ses fleurs, ses fruits

naturels ; mais jamais pioches ni sondes ne le troubleront à de certaines profondeurs ; mais, de même qu'elle sera toujours la terre, il sera toujours le cœur humain ; la base de l'art comme elle de la nature.

Pour que l'art fût détruit, il faudrait donc commencer par détruire le cœur humain. (s/ f: 4)

A tal afirmación, en lugar de conmovido, responde Musset exasperado:

Venez après cela crier d'un ton de maître  
Que c'est le cœur humain qu'un conteur doit connaître.  
Toujours le cœur humain pour modèle et pour loi.  
Le cœur humain de qui ? Le cœur humain de quoi ?  
Celui de mon voisin a sa manière d'être ;  
Mais morbleu ! Comme lui ! J'ai mon cœur humain moi.

(Musset, *Namouna* [1833]. Citado por Simon Jeune, 1987: 257)

Corresponderá a la segunda mitad del siglo XX, con filósofos como Jean Wahl, Georges Canguilhem, François Chatelet, Vincent Descombes, Michel Tournier, Gilles Deleuze, Michel Serres, entre otros (y en lo que a Francia respecta), el desentrañar las singularidades concretas de los sustantivos abstractos, cuestionar los componentes múltiples y situacionales de los conceptos creídos Universales. Para el París decimonónico, empero, la querrela Musset-Hugo enfrentaba tan sólo (tanto más) los posicionamientos versados de dos grandes poetas.

Ahora bien, es con respecto a Alphonse de Lamartine que el uso del concepto de Fatalidad se encuentra y distancia más profundamente, en reciprocidad discursiva, de Victor Hugo, y *choca* como péndulo de grúa contra la consumación del edificio biográfico del segundo. Veamos por qué.

Lamartine se ocupa de la Fatalidad mayoritariamente en términos sociopolíticos e históricos<sup>26</sup>. Él, cada vez más comprometido con la política de Estado, ve progresivamente en las letras hugolianas un llamado que desconoce y no aprueba. Lamartine, que pide a los ciudadanos medida, orden, concentración, principio de realidad, límites, encuentra cada vez más a un Victor Hugo portador del caos, incitador hacia la búsqueda de lo injustificable e inadmisibile.

---

<sup>26</sup> Cfr. nuestro apartado 5 del Capítulo II.

En una proclama manifiesta en 1862, Lamartine acusa, a propósito de *Les Misérables*, un peligro que bautiza « le danger du génie »<sup>27</sup>. Desarrolla paso a paso la idea de que la novela en cuestión es « une utopie qui vient prolonger la tradition de *La République* de Platon, du *Contrat social* de Rousseau et de tous les socialistes, depuis Saint-Simon jusqu'à Fourier, Proudhon et... les mormons ! » (Citado por Vargas Llosa, 2008: 1) En otros términos, Lamartine acusa que la novela es susceptible de causar mucho daño a la gente, conduciéndola a asquearse de ser justamente eso, gente, y no *Dios*: « faire beaucoup de mal au peuple en le dégoûtant d'être peuple, c'est-à-dire homme et non pas Dieu » (2008: 1).

Para Alphonse de Lamartine, tal hecho es lo que llamará la pasión, la tentación de lo imposible: cuando la ficción, demasiado perfecta, rivaliza de igual a igual con la realidad. Es entonces, para él, cuando el lector comprende descorazonado que jamás alcanzará la altura que se le muestra: « et lorsqu'il en conçoit à jamais, pour *cette prison de haute sécurité qu'est la vie réelle*, une forme de frustration qui le rend fou. D'où cette conclusion de Lamartine : *La plus terrible et la plus meurtrière des passions à donner aux masses, c'est la passion de l'impossible* » (Vargas Llosa, 2008 :1).

En este punto el escritor Mario Vargas Llosa se pregunta, sonriéndole *a posteriori* a los miedos de Lamartine: “¿Quién creería, hoy por hoy, que una gran novela pudiese alterar una mentalidad social?” (2008:1) Acto seguido se cuestiona, apoyado en la figura de Victor Hugo: ¿Qué es de una obra literaria que no sea más que dócil diversión?:

Comme il est pratiquement impossible de prouver que les chefs-d'œuvre les plus marquants, des tragédies de Shakespeare aux romans de Faulkner, en passant par Don Quichotte et Guerre et Paix, aient provoqué le moindre bouleversement politique et social, cette idée de la littérature comme activité délassante et inoffensive a fini par rencontrer une acceptation généralisée dans les sociétés ouvertes de notre temps » (2008 :1).

En el libro que el escritor peruano concibió sobre *Les Misérables*, y que llamó, siguiendo la exclamación de Lamartine, “La tentación de lo imposible” (2005), su autor afirma bien que el reproche del poeta de *Le Lac* (1820) a Victor Hugo le recuerda una

---

<sup>27</sup> Nos apoyaremos en este punto sobre la entrevista realizada en París, en lengua francesa, a Mario Vargas Llosa, en el año 2008, traducida y titulada por *Le Monde des Livres*: « Je n'accepte pas que la littérature soit un amusement ».

afirmación encontrada en un libro de Eric Hobsbawm titulado *Rebeldes primitivos* (1974). Según ésta, lo que más temían los príncipes alemanes en sus súbditos eran las fuerzas entusiastas, porque éstas, a su juicio, eran simientes de agitación y fuentes de desorden. La cita concreta de Hobsbawm dicta:

Desde el punto de vista de la institución esencialmente conservadora, el ideal radica en la obediencia, no en el entusiasmo, cualquiera que sea la naturaleza de éste. No en vano la regla de oro de todo príncipe reinante en los pequeños estados alemanes era: *Ruhe ist die erste Bürgerpflicht* (la tranquilidad es el primer deber del ciudadano) (1974: 181)

Así –continúa Vargas Llosa- Lamartine y los príncipes alemanes tenían razón. Si el objetivo propuesto por un régimen es mantener la vida social dentro de cánones estrictos, sumida en un orden inmutable semejante al astral, las fuerzas entusiastas, las fuerzas de alucinación que produce una ficción lograda, son un enemigo potencial y actual, un imprevisto que puede desorganizar las costumbres amortizadas, sembrando la duda y la discordia y estimulando el espíritu crítico e insatisfecho, disolvente susceptible de causar múltiples fracturas en la arquitectura social. Lamartine tenía razones para considerar como una enfermedad peligrosa que se contagiara a las gentes *la pasión de lo imposible*, pues había pagado tal pasión en carne propia. Veamos.

A lo largo de su vida, él y Victor Hugo mantuvieron relaciones de amistad y de respeto mutuo, y, por ejemplo, Lamartine fue uno de los valedores con que contó el autor de *Notre-Dame de Paris* en sus intentos de ingresar a la Academia Francesa hasta que, a la quinta vez, lo consiguió. La correspondencia entre ambos revela una recíproca cordialidad y admiración literarias. Ambos, en efecto, tenían muchas cosas en común: talento, facilidad poética, deseo por la política y el éxito social. Ambos consiguieron en vida buena parte de lo que se propusieron. No obstante Alphonse de Lamartine llegó a la cima del poder político estatal (aunque por muy breve tiempo), algo que Victor Hugo nunca alcanzó. Lamartine fue uno de los héroes cívicos de Francia a la caída de Luis Felipe de Orleans, y jefe del gobierno provisional que proclamó la República (Vargas Llosa, 2005: 217).

El autor de la *Histoire des Girondins* fue también el diputado más votado en las elecciones de abril para la primera Asamblea Nacional. Como uno de los cinco miembros del poder ejecutivo, debió encarar el gran levantamiento de fines de junio de 1848 por parte

de una multitud fortalecida por el entusiasmo revolucionario, que reclamaba y reprochaba a sus gobernantes el no estar a la altura de sus necesidades ni expectativas. Este alzamiento acabó con su protagonismo político. El tránsito de Lamartine por el poder estatal fue efímero: de febrero a junio de 1848:

Para hacer frente a las “masas” que sembraron París de barricadas, el gobierno del que formaba parte concedió poderes especiales al ministro de Guerra, el general Cavaignac, quien ahogó el levantamiento en sangre, con fusilamientos masivos y una represión feroz. Se comprende que desde entonces, Lamartine, cuya estrella política no volvería a levantarse después de aquel fracaso, contrajera una desconfianza visceral hacia todo aquello que –como, a su juicio, hacia la ficción– podía dar a las masas la tentación de lo “imposible” (Vargas Llosa, 2005: 217, 218).

Vargas Llosa concluye su ensayo afirmando acertadamente que Alphonse de Lamartine, sin saberlo y queriendo más bien hundir la novela de Victor Hugo en el agravio y el descrédito, rindió un profundo homenaje a *Les Misérables*. Esto porque difícilmente se puede elogiar y saludar más la empresa creadora de un escritor, que diciendo de ella que la potencia de contagio que emana de sus páginas es tan amplia que puede arrebatar el adormecido raciocinio de sus lectores, despertándolos al hecho de que sus ocultas fuerzas de invención son realidades por nacer, no simples *posibles* abstractos irreales.

Es cierto que *Les Misérables* abunda de irrealidades, arreglos históricos, contradicciones y debilidades narrativas. El propio Vargas Llosa, en un texto del año 2006 traducido al francés bajo el título de « Les civilisés de la barbarie », no escatima en mostrar las evidentes contradicciones de la gran novela hugoliana: las consignas y las banderas de los miembros de las barricadas de las vibrantes secuencias de *l'Épopée rue Saint-Denis*, las estrategias en juego, las reivindicaciones y las aspiraciones de los combatientes, el sentido político y social de su rebelión, no son en lo absoluto claros porque nada de todo eso tiene importancia para el Arbitrio Supremo. Los acontecimientos del motín de la *rue de la Chanvrerie* no son más que uno de los pasos dramáticos de la Historia en su trayectoria fatídica hacia el bienestar de los seres humanos. Lo que los insurgentes pudiesen pensar o querer importa poco, o mejor dicho, no importa nada; ellos son el instrumento pasajero de un grandioso Proyecto: un momento sobre el largo camino hacia el iluminado destino descrito por Enjolras (Vargas Llosa, 2006: 100). Puede afirmarse que todas las fuerzas en

pugna son los fugaces adversarios de un juego con respecto al cual ellos no han establecido ni las reglas ni tampoco tienen conocimiento alguno de la salida.

Todos los errores posibles de la novela, sin embargo, no tocan los profundos aciertos con que la misma enciende la potencia de la creación individual. Para esclarecer las piezas de la artesanía hugoliana, Vargas Llosa hace bien en abandonar, en un plano de su argumentación, el mundo de la narración de *Les Misérables* e invitar a los lectores al momento histórico en el que el joven Hugo, en carne propia, vivió los acontecimientos de las barricadas de la década de 1830. De esta manera pretende desvelar un poco la obscuridad de la narración novelesca. Victor Hugo en efecto tuvo una experiencia directa al comienzo de la insurrección del 5 de junio de 1832.

Encontrándose paseando, tal día, por el jardín de Las Tullerías (ese era su método de trabajo después de que los médicos le hubieran aconsejado permanecer al aire libre y rodeado de vegetación a causa de la irritación de sus ojos<sup>28</sup>), en busca del último retoque para la escena final del primer acto del *Roi s'amuse*, súbitamente vio a un público *cazar* la zona del Jardín donde se cerraban las puertas.

Escuchó decir que una insurrección había estallado dada la ocasión del entierro del General Maximilien Lamarque (1770-1832), uno de los antiguos generales de Napoleón, Gobernador militar de París durante los *Cien días*, proscrito de 1815 a 1818, diputado liberal desde 1828 hasta su muerte y uno de los jefes del partido republicano. Victor Hugo se dirigió hacia el pasaje Saumon, donde apuntaban los grupos armados, y de repente se encontró en medio de los fusilamientos. Debió resguardarse en los bordes de las columnas que separaban las tiendas (2006: 100).

Vargas Llosa se pregunta: ¿cuál fue la actitud de Victor Hugo en 1832, que el azar situó en medio de las insurgencias y de las fuerzas del orden, encarando las sublevaciones de las calles? ¿Solidaridad? ¿Simpatía por los rebeldes? Ningún documento lo prueba. Existen, por el contrario, índices que permiten deducir que su reacción ante los acontecimientos fue más bien de hostilidad, incluso de indiferencia. Una anotación suya, de puño y letra testimonial, indica: « Émeute du convoi de Lamarque. Folies noyéés dans le

---

<sup>28</sup> Llosa se apoya para los datos curiosos en el importante biógrafo de Victor Hugo, Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, Tome I. Avant l'exil*. 1802, 1851, Paris, Fayard, 2001.

sang... » (2006: 101). Es preciso aclarar en este punto que la variada revisión de las páginas históricas, desde diversos ángulos, nos ayudará de aquí en adelante para hacernos una idea sólida con sustentos plurales acerca del enfoque hugoliano de su percepción epocal.

Después de Julio de 1830, Luis Felipe gobernó en Francia y Carlos X cayó en el exilio. Victor Hugo, entusiasta de la Restauración –Régimen del cual había recibido pensiones y gratificaciones, pero que no obstante había prohibido dos de sus obras teatrales-, saludaba con entusiasmo al nuevo orden, al que dedicaba poemas como *À la jeune France*, compuesto el 10 de julio y publicado en *Le Globe* en Agosto de 1830.

Una vez desterrada la censura, las obras prohibidas de Hugo vieron la luz y en el prefacio de *Marion Delorme* (1831), el poeta habla de « l'admirable révolution de 1830 », gracias a la cual « il a conquis sa liberté dans la liberté générale »<sup>29</sup> (2006: 101). Bajo la nueva política, la idealizada República era todavía un lugar distante. Sin embargo, el escritor se acomodaba tan bien como podía al dictamen de Luis Felipe I de Orleans, que lo elevaría a las más altas esferas de la jerarquía social: Par de Francia. Así, pues,

Esa mañana del 5 de junio de 1832, cuando se encontraba preso entre los disparos y bayonetas del *Passage du Saumon*, Victor Hugo estaba sin duda políticamente menos cerca de los sectores de la oposición que de la Monarquía de Julio. ¿Cuáles eran esos sectores y cuál de entre ellos tomó las armas beneficiándose de las exequias del viejo General? Los historiadores enseñan afirmaciones divergentes a ese respecto, pero parece claro que todos los enemigos de la Monarquía, tanto aquellos que conformaban la oposición de izquierda, republicanos y bonapartistas, como aquellos de derecha, legitimistas y partidarios de Carlos X, se ponían de acuerdo para sublevar a las masas dada la ocasión de los funerales de Lamarque, afrontando la guardia todos juntos. De suerte que a la hora de saber concretamente lo que querían los insurgentes que se hicieron matar sobre las barricadas de *Saint-Denis* en el transcurso de las jornadas de junio de 1832, hay que responder: cosas diferentes e incompatibles entre ellas. Los republicanos querían acabar con la Monarquía e instaurar un régimen democrático y parlamentario, fundado en el sufragio universal; los *carlistas* y los legitimistas, resucitar la Restauración, es decir la Monarquía absoluta y tradicional, y abolir los últimos vestigios de liberalismo y constitucionalismo; y los bonapartistas la revancha contra los traidores de Waterloo y los moribundos de un Imperio que pretendían restaurar. ¿Puede concebirse amalgama más heterogénea? *Les Misérables* hace de todo aquello una astuta abstracción. Disuelve las particularidades ideológicas en una nube de sentimientos tan general en sus principios y enunciados que representa a su vez a cada persona y a todo el mundo, emparentándolos en una lírica ficción intelectual (Vargas Llosa, 2006: 102).

---

<sup>29</sup> En sus escritos, Hugo siempre habla de sí mismo en la tercera persona del singular.

Al borrar los matices y los fines específicos de unos y otros, aboliendo las diferencias y preocupaciones ideológicas de cada uno de los sectores reunidos por la oposición al régimen de Luis Felipe sobre la barricada de la *rue de la Chanvrerie*, y reemplazando los problemas políticos concretos por una emotiva protesta de carácter moral contra la injusta realidad presente y la aspiración a una sociedad de Justicia y Fraternidad, la inmolación bajo la artillería enemiga de los múltiples insurgentes cobra, para la mirada del escritor, la nobleza de una operación que le sirve a él para transformar la Historia en Ficción.

En *Les Misérables*, para Vargas Llosa, la insurrección del 5 de junio de 1832 es algo esencialmente diferente del hecho histórico: una de las proezas más bellas y más contagiosas de una fabulación que, al utilizar los materiales de una realidad circunstancial, habla, de cierta forma figurada y simbólica propia de la literatura, de móviles más profundos y duraderos que aquella peripecia contingente.

En efecto, si nos apoyamos en los datos dados por sociólogos, estadistas, economistas e historiadores (v. gr. Fustel de Coulanges [1864]/ (1984), Frédéric Bastiat [1854]/2009), el París de los últimos años de la Restauración y los primeros de la monarquía de Julio es una ciudad de pesadilla donde, paralelamente a la actividad industrial y al desarrollo urbano, se agudiza la delincuencia y la desgracia. Detengámonos un momento en los procesos socio-históricos de los acontecimientos que implican los devenires escriturales de Victor Hugo, para comprender mejor su necesidad de crearse como una figura simbolizada, el objetivo e interés de tal auto-creación, y las consecuencias de la misma.

## **2. SOBREVUELOS HISTÓRICOS CON MIRAS A UNA CONSTRUCCIÓN NOVELÍSTICA**

Podemos apropiarnos de las palabras de Luis E. Boserberg (1989) al señalar que la época histórica que nos interesa comprende el tiempo de las revoluciones burguesas en Francia, cuando en Europa se enfrentarán las fuerzas reaccionarias que intentarán detener el grito napoleónico, es decir los antiguos modelos dominantes, contra las nuevas fuerzas provenientes de la revolución industrial y francesa —de la doble revolución, como diría Eric Hobsbawm- (Citado por Boserberg, 1989: 6). Así pues, empezando con las cenizas de



la Revolución, revisemos velozmente sus consecuencias para una narrativa intertextual de la *Ananké* hugoliana.

Repasaremos a continuación ciertos momentos determinantes de las sacudidas políticas más notables desde el 1789 francés, para comprender paso a paso la construcción, en la escritura hugoliana, de una metódica preocupación no sólo contra los dogmas y las leyes, sino también la inquietud ante el temperamento de las fuerzas elementales cuando deciden castigar a los hombres. Una revisión tal nos llevará a exponer su creación de figura de autor que se edifica especularmente con los avatares que vive al mismo tiempo que padece.

Así pues, sabemos que sobre la Revolución Francesa, en Paris se escribirá desde el momento mismo de su estallido: libros, panfletos, artículos de las más variadas calidades, de los más variados autores, de los colores políticos más diversos, de polemistas, periodistas, historiadores y hombres de Estado. Señala Bosemberg que tal vez por el espíritu romántico que por aquel entonces comenzaba a florecer, y el cual buscaba con ansiedad raíces históricas, habrá un auge en la producción historiográfica. Pero ante todo hay que tener en cuenta la intensidad de la gran Revolución: esa ruptura radical, lo que para unos significaba un futuro incierto y para otros uno positivo. En última instancia estaba en juego el advenir de un modo de ser del pensamiento, el choque de mundos, sistemas y mentalidades, razones suficientes para que se produzca tal estallido de escritos en mención.

Tres pensadores fundamentales sintetizaron como pocos, desde perspectivas disímiles, el sentir generalizado ante el caos epistemológico. Joseph-Marie Conde de Maistre (1753-1821), Adolphe Thiers (1797-1877) y Louis Blanc (1811-1882). Como veremos a continuación, De Maistre representa una tendencia ideológica y metafísica de comprender las fuerzas revolucionarias, mientras que Thiers y Blanc una mucho más militar y pragmática. Cada postura o dimensión valorativa revela el paisaje a partir del cual Hugo aprende cómo las ideologías pueden convertirse en dogmatismos criminales y las legislaciones armadas en maquinaciones suicidas. Estas revelaciones empujarán al escritor a un exilio en el que descubrirá el tormento de los elementos, para eventualmente teorizar todos estos complejos en un conjunto comparativo.

De Maistre, diplomático, intelectual, emigrado de Francia en 1793, vivió los ríos de sangre de la Revolución. Teórico ejemplar del *ultramontanismo* tras 1815, fue detractor de la Ilustración y apologeta de una concepción del hombre incapaz de crear un gobierno popular (que no populista) y una constitución republicana. En su obra *Sobre el papa* (1819), insistirá en la legitimación divina del poder Real. Fue uno de los grandes representantes de la llamada interpretación conservadora. Su fe resalta el clima intelectual de la sociedad francesa antibonapartista, a la que en gran medida pertenecía la madre de Hugo.

Resaltemos ciertos aspectos de las concepciones políticas de Maistre. Rafael Gamba nos dice en el prólogo a las *Consideraciones sobre Francia* que "...su profunda vivencia de la fe religiosa, [...] llegó a constituir en él una segunda naturaleza, reflejada lógicamente en su obra". Para Maistre "...la fe cristiana es todo un medio de ver, de coordinar y conferir vida y sentido a las conclusiones de la razón, en forma tal que ninguna construcción racional puede llegar a proporcionarnos una idea global y coherente del universo (Bosemberg, 1989: 8).

De Maistre se opone directamente al racionalismo, sosteniendo *la incognoscibilidad* por vía racional: por medio de los sistemas de racionalidad -los cuales deben ser conscientes de ser incapaces de un pleno conocimiento de la naturaleza- se puede alcanzar una cierta comprensión del ser humano y sus conflictos, pero siempre guiados por la fe. Asegura que la sociedad tiene orígenes histórico-divinos y no sólo contractuales: se trata ante todo de una comunión de valores, convicciones y sentimientos espirituales que sobrepasan el entendimiento conceptual. La disolución de tales valores llevará a la crisis del orden social. "Lo que ante todo significa que la religión es el único elemento aglutinante de las sociedades y que sin ella sobreviene el colapso" (1989: 8). De Maistre rechaza todo lo que tenga sabor a violencia corporal, a revolución masiva, a ruptura general.

No concibe prioritariamente la problemática social ni la económica. "Maistre no parece ver la historia". La Revolución es contingente, obra de la irracionalidad, de la casualidad y de la Providencia. Se distingue, más bien, una filosofía de la historia, un cierto determinismo histórico; una ineluctable senda; extraviarse desatará la cólera de Dios (1989: 8).

Adolphe Thiers, político liberal, historiador y periodista francés nos aproxima a una mentalidad mucho más cercana a la del padre de Victor Hugo, que le transmitirá al hijo toda una influencia bonapartista. En el periódico *National*, junto con Mignet y Talleyrand, propugnaba por una solución a la inglesa, semejante a la de 1688. Ocupó diversos cargos

ministeriales durante la llamada Monarquía de Julio (1830-48), época en que subió al poder una élite burguesa favorable a los valores de la riqueza y la inteligencia selectiva, y en que la gran burguesía legislaba a su favor mostrándose indispueta a dar participación a las clases medias y bajas. En tal coyuntura se cuestiona y rompe definitivamente la creencia ciega y la afirmación vertical de Legitimación Divina (1989: 8-9).

Thiers será un representante del liberalismo burgués, continuador de la Revolución Francesa en pensamiento y política, que se situará en medio de sus enemigos desde la izquierda y desde la derecha. Por ser adverso al cesarismo de Napoleón III, fue perseguido y encarcelado. Como es sabido, posteriormente se convertirá en el primer presidente de la Tercera República (1871-73), y será él, fundamentalmente, quien asfixiará el levantamiento popular de la Comuna de París. Fue uno de los defensores de Los Cien Días y de la llamada interpretación liberal de la Revolución de 1789. Las leyes y los dogmas se configuran cada vez más, para el testigo Hugo, en fuerzas de fatalidad más que en senderos luminosos. Esto, por la cantidad de sangre que el escritor observa fluir tanto del paradigma dogmático como del paradigma legislativo.

Ahora bien, cuando Thiers publica sus obras entre 1823 y 1827, Francia vive la Restauración (1815-1831); período fugaz dividido a su vez en dos tiempos: un primer momento (1815-20) en donde se luchará por un gobierno constitucional, y uno segundo con el predominio de los ultramonárquicos que culminará en la revolución de 1830. Los escritos de Thiers defenderán los ideales de los motineros. Ya en el prefacio a su *Historia de la Revolución Francesa*, se nota su origen burgués y las exigencias propias de la clase emergente: “...nacido en humilde cuna, y animado de justa ambición, deseaba adquirir lo que el orgullo de las clases elevadas me había negado injustamente...” (Citado por Bosemberg -1989: 9). Tal *Historia* comienza con una mirada al devenir de Francia, contextualizando la génesis y el sentir de las clases burguesas nacientes.

Thiers cuenta cómo la población francesa se había ido emancipando progresivamente por medio del trabajo, llamado por él la primera fuente de la riqueza y la libertad. A continuación, en un capítulo titulado “Estado político y moral de Francia a fines del siglo XVIII” se indica la situación del país caracterizada por una lucha constante entre los parlamentos, el clero y la corte “[...] ante una nación exhausta por las continuas guerras,

y cansada de contribuir para las prodigalidades de sus soberanos [...]” (1989: 9). Pero la nación, aclara Bosemberg, se despojará pronto de su espíritu de servicio y adquirirá uno para su beneficio y para replantear sus intereses. Entonces todo se trastornará. El trabajo será el de la guillotina.

Como espejo de las confusiones de intereses y discursos de la época en general, el concepto de nación, en Adolphe Thiers, es alternante. Por un lado, habla de una nación como sinónimo de burguesía, que se convirtió en comerciante y manufacturera, o que “[...] enriquecida y alerta... estaba privada de toda acción política” (1989: 23). Pero por el otro, habla de una nación “[...] cansada de contribuir para las prodigalidades de sus soberanos”; es decir, concluye Bosemberg, que Thiers incluye dentro del concepto de nación también a clases más populares. El detonante para que la burguesía se anime a actuar se disparará cuando en el Parlamento surja la idea de reunir los Estados Generales.

Hasta entonces aquél solo había conseguido aliados, cuya condición básica era estar en contra de la Corte. Una vez consolidado como cuerpo gubernamental, sólo se lamentaba, sin concebir la idea de proyectar ni hacer una sublevación. Ocurrió, con el apoyo de los Estados Generales, que la burguesía se une a la revuelta aristocrática, y así se da comienzo a las masivas insurgencias.

Thiers parece ser de los primeros que señala la contingencia de la Revolución del 89: la Revolución se hubiera podido evitar si “...el Rey hubiera espontáneamente establecido cierta igualdad en los impuestos y dado algunas garantías...” Sin embargo en el capítulo *Causas de la revolución*, Thiers será enfático en señalar una serie de causas histórico-sociales dando la idea de la necesidad de la Revolución. Dirá que “...para la industria y el ingenio del hombre no había más que trabas”, lo que traduce una clara exigencia liberal, el comercio libre y la iniciativa individual. Atacará el privilegio, los derechos feudales, el diezmo, la desigualdad en la tierra y en las cargas. Por un lado estará el pueblo, sobre quien recaen impuestos, y que alimenta y defiende a las clases altas, “...sin poder existir él mismo”. Pero por el otro: la clase media, industriosa, ilustrada, menos desgraciada sin duda que el pueblo; pero enriqueciendo el reino con su industria e ilustrándolo con su talento, no alcanzaba ninguna de las ventajas a que tenía derecho... (1989: 27).

La legitimidad de los enriquecidos se planteaba en doble sentido: industria e ilustración. Poseyendo ambas fuentes, solo éstos decían tener derechos de pronunciamiento transformativo social. No existía de manera clara -por parte de la burguesía media- una exigencia de abolir los privilegios sectarios, sino, más bien, de alcanzarlos. Estaba contra las prerrogativas separatistas siempre y cuando a ella no se las vedaran. La defensa de las

libertades individuales fue también una causa del estallido revolucionario: la arbitrariedad del Rey de encarcelar a partir de sus *lettres de cachet* y la censura real. Thiers mismo nos resume lo que para él fueron las causas nucleares de la Revolución Francesa:

Un siglo entero había contribuido a descubrir los abusos y llevarlos al extremo; y dos años fueron bastantes para excitar la revolución y aguerrir las masas populares, haciéndolas intervenir en las querellas de los privilegiados. En fin, desastres naturales y un concurso fortuito de circunstancias diversas empujaron a la catástrofe, cuyo plazo podía diferirse, pero cuyo cumplimiento tarde o temprano había de ser infalible (1989: 27).

La historia de Thiers sobre los eventos de 1789 es, en cierto modo, más amplia y matizada que la del Conde de Maistre; posee un agudo sentido social, y resalta minuciosamente los conflictos entre clases nacientes. Tiene en cuenta el desarrollo histórico y el azar, además de sostener la idea de una “*fuerza fatal*” (1989: 27) que estimulaba el curso de la Revolución y superaba todos los obstáculos hasta alcanzar su culmen. Con su prosa y alusiones narrativas, Thiers, como Jules Michelet, *hizo entrar la historia de la Revolución tanto en el dominio público como en el de la literatura*. Queda como aporte fundamental de su obra el haber insistido en el papel de la burguesía en los orígenes de los últimos y turbulentos años del siglo XVIII. Según Bosemberg “su análisis se concentra en la acción de los dirigentes burgueses y deja en un plano secundario las fuerzas populares” (1989: 27).

Louis Blanc fue un periodista, catedrático y político socialista francés. En las revueltas de 1848 actuó como protagonista radical. Fue miembro del gobierno más enérgico de Francia en el siglo XIX (el gobierno provisional resultante de la revolución de 1848) que formulará el derecho al trabajo, el día laboral de diez u once horas y el establecimiento de los talleres nacionales como una solución factible al problema obrero. Huye de París (1848) cuando la reacción se toma el poder. En su *Organización del trabajo* (1840), proclamará un Estado con una serie de funciones fundamentales: regulador de la banca, regente de la distribución de los parámetros de producción, afirmando en última instancia que sólo tal Estado realizará la anhelada libertad. (Bosemberg, 1989: 35).

Louis Blanc admiró a los jacobinos porque, a su creer, ellos lograron vincular la revolución individualista con la revolución social, única manera de obtener la verdadera

emancipación nacional. Su conjunto de preceptos resume el clima de la Monarquía de Julio (1830-1848), con base en la cual, lo hemos visto y desarrollaremos más minuciosamente, Victor Hugo almacena el material mayoritario para la elaboración de *Les Misérables*, encontrando los ejes nodales para teorizar la *Ananké des lois*.

Tales preceptos, en su conjunto, son, tal como lo expone Boserberg (desconfiando también, sobremanera, de los conceptos de democracia, consenso popular, progreso, cuando los sustentan la lógica del crimen y del asesinato), los siguientes:

[...] la política es un medio para las reformas sociales. La reforma política, es decir, la democracia con una ampliación del sufragio a las clases populares, es la condición para una reforma social que mejore la situación de las clases trabajadoras. De la monarquía constitucional y la gran burguesía no se puede esperar tales progresos. La única solución es la democracia porque representa los intereses de todas las clases sociales. Por eso el pueblo debe ser educado en estas concepciones. Democracia y progreso están basados en la fuerza constructora de las ideas y en la perfectibilidad del hombre. El orden conservador debe ser derrocado no con la violencia sino con ideas y palabras (1989: 35).

Ahora bien, el régimen de la Monarquía de Julio, para finales de la década de los años cuarenta, se encontró con una delicada dificultad. Intentaba frenar por todos los medios el viraje de las fuerzas revolucionarias hacia la izquierda, hacia la república. Por consiguiente, al no llevar a cabo reformas ni parlamentarias ni electorales, se distanció de múltiples grupos que hubieran podido servirle de soporte y consistencia. Así, en vísperas de su caída, en 1847, sus contradicciones saltaron a la luz popular.

Jacques Bainville, en su *Histoire de France* (1924), ha mostrado bien a este respecto que una de las más grandes ilusiones que puede haber en política de Estado, es la de creer que se construye en función de una larga permanencia. Los hombres que habían llamado al trono a un integrante de la familia menor de los Borbones, estaban convencidos de que habían encontrado la solución ideal. ¿Quién era el Duque de Orléans? El hijo de Philippe Égalité, de un padre regicida cuyo heredero al trono, Luis-Felipe I de Francia, buscaría reconciliar los ideales de la Revolución y del *Ancien Régime*: el pasado y el presente.

El historiador Augustin Thierry (1795-1856), entusiasmado por tal posibilidad, inclinado hacia las clases medias, incluso afirmaba –como signo del clima del momento– que toda la historia de Francia no había hecho más que tender al advenimiento de tal

Burguesía Real. Pero el resultado fue de incertidumbre más que el de la producción de un suelo estable para el andar firme del porvenir:

La monarchie de juillet portait en elle-même une grande faiblesse. Elle était née sur les barricades. Elle était sortie d'une émeute tournée en révolution. Et cette révolution avait été soustraite à ceux qui l'avaient faite par des hommes politiques qui n'avaient pas paru dans la bagarre, qui en avaient même horreur, mais qui, tenant une combinaison toute prête, avaient profité des événements pour l'imposer. Cette combinaison était artificielle. L'émeute avait éclaté à Paris et s'il était entendu, depuis 1789, que Paris donnait le ton à la France, la grande masse du pays était restée étrangère au renversement de Charles X autant qu'à la fondation du régime nouveau. Quant aux libéraux qui avaient substitué le duc d'Orléans au souverain détrôné, ils représentaient le « pays légal », les électeurs censitaires, c'est-à-dire deux cent milliers de personnes en tout. Il allait donc se produire ceci : les vainqueurs des journées de juillet, républicains et bonapartistes unis, seraient déçus et il resterait des possibilités d'agitation et d'émeute (Bainville, 1924: 455).

La Carta de 1814 (Manifiesto Real en el que la Cámara de Pares, la Cámara de Diputados y los poderes ejecutivos volvían a reconocerse mandatariamente bajo las decisiones del Rey), ligeramente cambiada, se consideraba aún como la gran verdad: el régimen continuaba fiel al sistema que no permitía el derecho al sufragio más que a la clase adinerada. Luis Felipe I no podía reclamarse legítimo sucesor de Luis XVIII, y no se inclinaba del todo sobre el plebiscito cual Napoleón. Tal fue el punto esencial, siguiendo a Bainville, para el esclarecimiento de su derrota, pues fue básicamente por la cuestión del derecho al sufragio que la Monarquía de Julio, al final de dieciocho años, sucumbiría (1924: 455, 456).

Para ese punto de la trama histórica (1845-1848) Victor Hugo es par de Francia, y observa desde tal posición las desgracias que padecen tanto los mandatarios como los oprimidos: descubre, cada vez con mayor claridad y gracias a su cercanía política, una fuerza mayor que determina tanto los movimientos sociales como los ímpetus espirituales. Una fuerza al parecer todo poderosa en tanto que manipula con la misma capacidad las almas y las armas, y las combina en un laberinto concéntrico de sangre cada vez más asfixiante, cada vez más fatal. Mientras tanto las revueltas se repetían bajo diferentes máscaras.

Dos fueron los factores que determinaron, según George Rudé (2009), que las multitudes de la Revolución francesa de 1848 no fuesen especulares a las de 1789. Uno de

ellos fue el comienzo de la industria moderna; el otro, la difusión de las ideas semi-socialistas entre la población obrera e industrial. El sistema fabril y la mecanización habían arraigado en las zonas textiles del norte y del este, en las minas, en la industria química, en las tejedurías de seda, en la industria del jabón, en las refinerías azucareras y en parte en la industria metalúrgica.

En 1847 se hallaban en uso 5.000 máquinas de vapor, mientras que siete años antes sólo había 2.000. También los ferrocarriles habían hecho su aparición en la década de 1840, y hacia 1850 se habían creado ya 2.000 millas de rieles. París tenía nuevos talleres ferroviarios en St. Denis y en la aldea de La Chapelle. Fuera de estas industrias, empero, la llamada revolución había progresado lentamente. Las tres cuartas partes de la población francesa trabajaban aún la tierra y sus obreros industriales continuaban, en su mayor parte, empleándose en los mismos talleres y casas rurales de hacia sesenta años (2009: 197).

La población de París había sobrepasado el millón de habitantes, pero, fuera de sus ferrocarriles y talleres de ingeniería, era aún una ciudad de manufactureros, obreros domésticos y artesanos. El pequeño taller, lejos de desaparecer, se había arraigado. Había aún alrededor de cinco obreros por cada empleador, y los principales centros de la población obrera eran todavía los antiguos *faubourgs* y mercados de 1789, que se extendían ahora hacia el norte, el sur y el este, formando suburbios industriales en lo que medio siglo atrás eran aldeas. No obstante:

Aunque el cambio social e industrial era lento, las ideas progresaban rápidamente y la década de 1830 asistió a un notable desarrollo de la educación política de la población obrera industrial francesa. En la revolución de 1830, los obreros habían abandonado sus talleres para tomar las armas y derrocar a la monarquía de Carlos X y, según puede juzgarse en base a los limitados datos existentes, había muchos obreros entre los que fueron condecorados por su participación en estos hechos y entre los que murieron y fueron enterrados debajo de la “columna de Julio” Pero ello fue sólo una repetición, aunque en mayor escala, de lo que había sucedido en 1789 y en 1792 y los obreros no estaban en situación, una vez que se hizo la revolución, de modificar su curso (Rudé, 2009: 198).

Lo que, para Rudé, sí fue nuevo en la década de 1830, fue que los obreros comenzaron a asociarse en grupos organizados (no simplemente sobre la base del taller y bajo la dirección de sus maestros) para tomar parte de los asuntos políticos. Los primeros periódicos de los obreros, el *Journal des Ouvriers*, el *Artisan* y *Le Peuple*, aparecieron a fines de 1830 y la primera de las dos grandes insurrecciones de los tejedores de seda de



Lyon estalló en noviembre de 1831, bajo la consigna de *Vivre en travaillant ou mourir en combattant*.

Aquella insurrección tuvo objetivos sociales de mayor hondura que una simple alza de los salarios o un reclamo de ocupación estable y, aunque fue un levantamiento conjunto de los pequeños maestros y los jornaleros, se acepta que este hecho marca el nacimiento del moderno movimiento obrero. La insurrección –continúa Rudé (2009: 199), se produjo en un momento de viviendas miserables, salarios bajos y depresión. Fue seguida, en París, por una serie de revueltas y protestas armadas, dirigidas no fundamentalmente contra los mercaderes y manufactureros sino contra el gobierno mismo. Entre los individuos arrestados en la más violenta de todas las revueltas (la del 5-6 de junio de 1832, en el convento de St. Méry, en la cual murieron 70 soldados y 80 insurrectos, y que ocupa los días exactos que Victor Hugo utiliza para el centro nuclear de *Les Misérables*), se encuentran artesanos, jornaleros de taller y estudiantes cuyos nombres reincidirán en levantamientos posteriores. Tales eventos, tal contextualización histórica, nos enseña lo que al escritor romántico empujó para denunciar, por lo pronto, dos clases de fatalidades: leyes y dogmas.

En tal arena roja, en tal teatro humano, un oficial panadero fue arrestado por tomar parte en una *coalition ouvrière* o movimiento salarial. Rudé analiza agudamente que tal hecho puede parecer trivial, pero en verdad posee una honda significación porque nos encontramos por primera vez con los mismos obreros comprometidos en sucesivas demostraciones políticas, reclamos salariales planteados en un momento de depresión económica y obreros asalariados participando tanto en movimientos económicos como gubernamentales. “Este hecho no había existido en las revoluciones anteriores y representa un hito en la historia de la acción y las ideas de la clase obrera” (2009: 199). Hugo tomará parte, cada vez más, hacia los movimientos obreros, abandonando poco a poco sus pares de Orleans.

Para 1848, en fin, el reinado de Luis Felipe I se encontraba hondamente debilitado. El rosario de barricadas de los últimos quince años tenía a su monarquía constitucional frágil y resentida. Las crisis financieras, industriales y económicas llevaban cada vez más al Primer Ministro, François Guizot, a asfixiar el liberalismo, ahogar las voces republicanas y

acentuar un conservadurismo cada vez menos tolerante. La Asamblea Nacional encontraba sus propuestas casi inaudibles, imparcialmente acalladas y amordazadas progresivamente.

La Guardia Nacional tomó partido por la ciudadanía, y la presión ante el gobierno fue tal, que el Rey de los Franceses abandonó la corona y partió para Inglaterra. La Segunda República fue entonces proclamada por el gobierno provisorio (compuesto por figuras tales como Louis Blanc, Garnier-Pagès, Ledru-Rollin, Lamartine), y se bautizó una *República Social y Democrática* (Rosanvallon, 2004).

Para diciembre de 1848, y una vez recompuesto y establecido el sufragio popular, el Presidente de la República francesa fue elegido democráticamente: Luis Napoleón Bonaparte, sobrino del Gran Emperador de 1802. Su período de gobierno, programado para cuatro años, no tenía posibilidades de reelección. Tras un año en el poder, el presidente empezó a trabajar en la prolongación de su mandato, ante lo cual la Asamblea Nacional se negó. La Constitución seguiría intacta. Así, Luis Bonaparte creó su famoso golpe de Estado: tomó militarmente los centros estratégicos de París, arrasó bélicamente a sus oponentes, acalló cualquier posibilidad de votación, y erigió un mandato presidencial de mínimo una década, amordazando las capacidades de acción de la Asamblea.

Tal mandato pronto se convirtió en otra cosa. Un nuevo plebiscito puso punto final a la Segunda República, y el Segundo Imperio nació con el ahora Napoleón III a la cabeza. 1852, la aurora de una nueva era para Francia. Victor Hugo, consciente del hurto terrorista que efectuaba Bonaparte, se exilió lejos de los hombres, para entablar un nuevo diálogo con la inmaterialidad de las cosas.

Entre tanto Napoleón III transformó su mandato en un orden autoritario cimentado en el ejército, en buena parte de la burguesía pro-internacionalista, y en grandes cimientos de la Iglesia, que se veía favorecida económicamente por el nuevo Emperador. La impresionante era de Haussmann comenzaba, para hacer de las calles de París una novedad ante el mundo.

El Imperio empezó a chasquear, no obstante, hacia 1860. Católicos, republicanos, obreros, burgueses y proletarios se enfrentaban por doquier. Expediciones internacionales fallidas como la famosa Batalla de Puebla (1862) hacían del régimen napoleónico una empresa cada vez menos favorable. Los Estados europeos veían en Francia una complicada

hemorragia, y se necesitó de la Guerra Franco Prusiana (1870) para acabarla. El hecho de Napoleón III derrotado, prisionero, permitió la proclama de la Tercera República, y el advenir de todos los exiliados que tuvieron que abandonar Francia por el tiempo que duró su (sin embargo edificante) dictadura.

Una vez repasados someramente los períodos fundamentales que determinan el devenir del siglo XIX en lo que a Francia respecta, esclarezcamos las incidencias, compenetraciones, despliegues y movimientos conjuntos de los devenires hugolianos, que con su siglo, galopa determinándose testimonialmente. Revisemos desde múltiples ópticas los eventos que marcarán, para Victor Hugo, la *Ananké* como una estructura labrada; artesanal en tanto que costó a su autor años de trabajo narrativo y experimental (pues de eso se trata, Hugo creó a mano su propia *Ananké*, que es la que le posibilitará a sí mismo construirse como figura de escritor decimonónico implicado transformativamente en los malestares de su civilización), manufacturando una idea *de sí* especular a su siglo. Crearse como figura de escritor para abrir el espacio a un nuevo personaje histórico: el del pensador arraigado en su trabajar-el-lenguaje, que se convierte simultáneamente en su entorno.

Victor Hugo, testigo de su siglo, desea ser más que un pensador abstracto y contingente, y necesita para sí y para su sociedad ser reconocido como tal. Para esta labor comienza un compromiso de independencia con respecto a lo que lo pueda atar con el resto de sus contemporáneos. Se distancia en primer lugar de su antiguo modelo literario, quien en buena parte contiene el *pathos* de Musset, Nodier y Vigny, en tanto que se apropia de las preocupaciones del resto de manera más sombría, locuaz y penetrante: *Mémoires d'outre-tombe* implica, contiene y desborda los sentimientos, ideales, prospectos y lamentos de los escritores citados, cuyas intuiciones se fortalecen y revelan de manera ejemplar y concreta en las *Mémoires*. Hugo reprocha a Chateaubriand el convertirse él también en un personaje, pero carente de fuerza, de vitalidad:

M. de Chateaubriand vieillit par le caractère plus encore que par le talent. Le voilà qui devient bougon et hargneux. Le voilà qui invective, à côté de la monarchie de Louis-Philippe, les nouvelles écoles d'art et de la poésie, le drame actuel, les romantiques, tout ce qu'un certain monde est convenu d'invectiver en certains termes. Le voilà qui mêle aux passions politiques les passions littéraires, la jalousie à l'opposition, les petites haines aux grandes. Triste chose qu'un lion qui aboie. (*Journal, 1830-1848*. -Fragmento extraído de la edición de cartas y documentos hugolianos realizada por Claude Roy, 1962: 84).

Afirmamos que la Fatalidad para Victor Hugo no se centra enfáticamente en la seducción erótica, como leímos en Musset, tampoco en el sobrenaturalismo delirante de Nodier, o en las aleaciones metálicas de un Vigny. Hugo desea pretenciosamente abordarlos y a un tiempo desbordarlos a todos, con el fin de erigirse en una sola Voz que clama, *en nombre de todos*, una Libertad singular. Tal como escribe en *Actes et paroles* (1875):

L'homme que je suis a traversé beaucoup d'erreurs. Il compte, si Dieu lui en accorde le temps, en raconter les péripéties sous ce titre : *Histoire des révolutions intérieures d'une conscience honnête*. Tout homme peut, s'il est sincère, refaire l'itinéraire, variable pour chaque esprit, du chemin de Damas. Lui, comme il l'a dit quelque part, il est fils d'une vendéenne, amie de Mme de la Rochejaquelein, et d'un soldat de la révolution et de l'empire, ami de Desaix, de Jourdan et de Joseph Bonaparte ; il a subi les conséquences d'une éducation solitaire et complexe où un proscrit républicain donnait la réplique à un proscrit prêtre. Il y a toujours eu en lui le patriote sous le vendéen, il a été napoléonien en 1813, bourbonien en 1814 : comme presque tous les hommes du commencement de ce siècle, il a été tout ce qu'a été le siècle ; illogique et probe, légitimiste et voltairien, chrétien littéraire, bonapartista libéral, socialiste à tâtons dans la royauté ; nuances bizarrement réelles, surprenantes aujourd'hui ; il a été de bonne foi toujours, il a eu pour effort de rectifier son rayon visuel au milieu de tous ces mirages ; toutes les approximations possibles du vrai ont tenté tour à tour et quelquefois trompé son esprit ; ces aberrations successives, où, disons-le il n'y a jamais eu un pas en arrière, ont laissé trace dans ses œuvres ; on peut en constater ça et là l'influence ; mais il le déclare ici, jamais, dans tout ce qu'il a écrit, même dans ses livres d'enfant et d'adolescent, jamais on ne trouvera une ligne contre la liberté. Là est l'unité de sa vie (*Avant l'exil*, [1875]/ Fragmento extraído de la edición de cartas y documentos hugolianos realizada por Claude Roy, 1962: 25).

Aseveramos que para Victor Hugo la llamada libertad no es un general abstracto, un concepto *en sí, a priori*, o una idea común. Se trata de un singular concreto, diferente para cada ser, pensamiento, situación y realidad. La libertad hugoliana no es la Fatalidad, pero se desconoce sin ella. Brota de ella, gracias a ella. Vivir es poder luchar contra la propia Fatalidad, y la capacidad de llevar a cabo esa lucha, realizarla, perderarla, libera la fuerza de una vida hasta sus más generosos y desmesurados alcances. Libertad, pero libertad sombría, lenta y rugosa. Hablamos de la libertad de combatir contra y *con* el propio *fatum*. ¡Qué más creación de sentido para darle valor y valorar lo viviente! Por más brillantes y pulidas que devengan sus incontables y diarias pesadillas. ¿Qué disminuye la libertad de luchar, en Hugo? Lo interpretamos a lo largo de su obra y lo afirmamos con nuestras

palabras: *la autosuficiencia, la comodidad mental, la estupidez, la pereza, la facilidad, la ausencia de rigor, de exigencia, de perseverancia*, trátese de la labor que se libre.

### 3. CONSOLIDACIÓN DE UNA FIGURA DE ESCRITOR

Un episodio que da cuenta de la construcción paulatina de Victor Hugo como imagen de pensador arraigado de manera creciente en los interrogantes geopolíticos de su actualidad (con intenciones precisas de representatividad autoral, cuño registrado), ocurre justamente en 1841, temperatura meridional de la Monarquía de Julio. El episodio lo narra Claude Roy (1962), gracias nuevamente al diario de Hugo de 1841 titulado *Journal d'un parisien*, con miras a ilustrar, en Victor Hugo, la relevancia del artista y del pensador en las materias de intervención nacional e internacional.

Hugo fue nombrado miembro de la Academia Francesa un martes. Dos días después, recibió una invitación a cenar por parte de la escritora Delphine de Girardin (1804-1855). En tal cena se encontraba el Mariscal de Campo -acérrimo defensor de la nueva Monarquía- Thomas Robert Bugeaud (1784-1849), que venía de ser nombrado Gobernador de Algeria y se hallaba presto a partir nuevamente a su posición. Ambos entraron en una disputa acerca de la relación colonial entre Francia y el país de África.

El Gobernador se encontraba de humor adverso ante Algeria. Consideraba que tal conquista impedía a la Francia el hablar alto a Europa; que, por lo demás, nada era más fácil de conquistar que tal país, cuyas tropas podían ser bloqueadas sin pena. Afirmaba que sus habitantes serían tomados tan fácilmente como se caza a los roedores, lo cual no sería más que un bocado, y que, encima de todo, no era en lo absoluto rentable: el suelo argelino era improductivo; los terrenos, que él mismo había inspeccionado, eran poco fértiles. Entre cada tallo de trigo existía un pie y medio de distancia. Responde Victor Hugo, no sin cierta vanidad megalómana bienintencionada:

- Comment ! Voilà ce qu'est devenu ce que l'on appelait le grenier des Romains ! Mais, en serait-il ce que vous dites, je crois que notre nouvelle conquête est chose heureuse et grande. C'est un peuple éclairé qui va trouver un peuple dans la nuit. Nous sommes les Grecs du monde ; c'est à nous d'illuminer le monde. Notre mission s'accomplit, je ne chante qu'hosanna. Vous pensez autrement que moi, c'est tout simple. Vous parlez en soldat, en homme d'action. Moi, je parle en philosophe et en penseur » (Victor Hugo, *Journal d'un parisien*, 1841, citado por Roy, 1962 : 112, 113)

Para dar cuenta del trayecto del escritor, que lo lleva en ese punto a reconocerse y proclamarse como pensador y filósofo con todo el asumido derecho de participar en los asuntos internacionales, el editor y crítico Claude Roy (1962) realiza un breve sumario recopilatorio de los encuentros del joven Victor Hugo con su también lozano siglo XIX. Nuevo y útil análisis histórico en este momento para esclarecer, desde perspectivas diversas, el vínculo del poeta, paso a paso, con el marchar paulatino de su alimento figurativo, Francia.

Sostiene Roy que La Restauración, para el filósofo en crecimiento, fue en primer lugar el tiempo de la adolescencia tardía. El despertar del escritor, los primeros éxitos de un nuevo narrador Realista como su madre, que no se apasionaba verdaderamente por la vida política y los problemas sociales. En 1820 el Rey Luis XVIII le otorga una gratificación por su obra *Ode sur la mort de duc Berry*, y, en 1822, una pensión regular. Será nombrado Caballero de la Legión de Honor a los veintitrés años, en 1825.

En los meses inmediatamente posteriores, empero, la relación entre Hugo y el Rey comenzará a deteriorarse:

[...] l'écrivain est légitimiste comme le sont la plupart de ses amis du groupe romantique réuni autour de la « Muse française ». Les relations entre le trône et le jeune poète vont se tendre peu à peu. Dès 1820, les « ultras » ont fait voter une loi électorale qui étouffe toute opposition parlementaire, mais qui conduit les libéraux à lutter contre le gouvernement par des moyens de plus en plus violents. L'arrivée sur le trône de Charles X, en 1824, est le signal d'une recrudescence de l'esprit « ultra » : on accorde un milliard aux émigrés, la peine de mort est rétablie contre les « sacrilèges », une loi sur la presse musèle les journaux. Malgré cela, l'opposition libérale se renforce à la Chambre. Charles X appelle au Ministère un homme politique de droite, Polignac, il dissout les Chambres et décide de gouverner par des « Ordonnances » (Roy, 1962 : 65).

Ante tal medida de Polignac, cuyas ordenanzas atentaban contra libertades de publicación básicas, Chateaubriand se expresa: « Encore un gouvernement qui se jette du haut des tours de Notre-Dame » (Citado por Roy, 1962: 65 ). En 1829, Carlos X hace prohibir la representación de la obra de Hugo *Marion Delorme*, porque el retrato que el autor realiza sobre Luis III le parece inadecuado y chocante. El poeta rechazará altivamente la suma monetaria que el Rey le ofrece como compensación.

Cuando se desencadenan las barricadas de Julio, Victor Hugo reconoce un cambio simultáneo en él como escritor y en su nación como centro de fuerzas en conflicto y transformación gradual. Dirá Hugo: « Mon ancienne conviction royaliste de 1820 s'est

écroulée pièce par pièce depuis dix ans, devant l'âge et l'expérience ». (1962: 65). En esta medida no extraña su parquedad expresiva ante la Revolución de Julio. Sólo se manifiesta en términos ambiguamente vagos: « Il nous faut la chose république et le mot monarchie » dirá (1962: 65, 66).

Como se ha dicho, después de 1841 Victor Hugo es miembro de la *Académie française*. En 1845 es nombrado Par de Francia. Frecuentará las jornadas de Luis Felipe I, el Rey-ciudadano que contaba con cincuenta y siete años cuando la Revolución de 1830 lo adecuó sobre el trono. El nuevo Rey dio a sus casi dieciocho años de gobierno un tono de tensión política inestable, lo que desencadenó fuertes subversiones. Éstas consolidaron en Hugo un tono mental cada vez más intranquilo. Su reconocimiento institucional persistía, pero cada vez más problematizado, polémico, dudoso e incierto.

La prudencia y quietud del Rey van a exasperar a todos sus adversarios: los llamados ultras lo encontraban muy liberal y más bien débil; los partidarios del liberalismo lo juzgaron retrógrado y timorato. El rey del *justo medio* gobernará sin mostrar, para sus detractores, una vía recta, que diera a la nación un equilibrio satisfactorio (Roy, 1962: 69). Las explosiones que se siguen de tal insatisfacción multilateral implican directamente el despertar de una nueva propiedad en Victor Hugo, llena de pavimento y desgarraduras.

Nutriéndose de modo creciente a punta de imágenes fragmentadas, él mismo recompondrá y utilizará los fragmentos vividos para exponer a sus lectores lo que desea vivir más certeramente. En las dos décadas siguientes compondrá una figura de sí como *autor-barricada*, como *escritor-ciudad*. Al respecto, Roy (1962) apunta cómo la presencia de los motines y las ráfagas de metrallas, da paulatinamente a Hugo el material para los apuntes de su diario vivir, en los que se reconoce con cercanía progresiva:

Le 3 décembre est la journée des barricades, ces barricades qu'Hugo verra fleurir quatre fois sur le pavé de Paris au cours de sa vie, de 1830 à 1848, de 1851 à 1871. Le 4 décembre sera celle du massacre, ce massacre de la « canaille » par la bourgeoisie qui revient aussi comme un leitmotiv de l'histoire de France au XIXe siècle. Les mitrailleurs font au moins quatre cents morts à Paris. Les hommes d'ordre supplient le dictateur de « voiler les statues de la Clémence et de la Pitié, d'être un homme de bronze, le glaive de la répression à la main » [...] Hugo écrit : « Matinée du 4. On dirait le combat suspendu. Va-t-il reprendre ? Barricades visitées par moi : Une à la pointe Sainte - Eustache. Une à la halle aux huîtres. Une rue Tiquetonne. Une rue Mandar (Rocher de Cancale). Une barrant la rue du Cadran et la rue Montorgueil. Quatre fermant le Petit-Carreau. Commencement d'une entre la rue des Deux-Portes et la rue Saint-Sauveur, barrant la rue Saint-Denis. Une, la plus grande, barrant la rue Saint-Denis à la hauteur de la rue Guérin-Boisseau. Une barrant la rue Grenetat. Une plus

avant dans la rue Grenetat barrant la rue Bourg-Labbé (au centre une voiture de farine renversée ; bonne barricade). Rue Saint-Denis, une barrant la rue du Petit-Lion-Saint-Sauveur. Une barrant la rue du Grand-Hurleur, avec les quatre coins barricadés. Cette barricade a été déjà attaquée ce matin. Un combattant, Massonnet, fabricant de peignes, rue Saint Denis, 154, a reçu une balle dans son paletot ; Dupapet, dit l'homme à la longue barbe, est restée le dernier sur la crête de la barricade. On l'a entendu crier aux officiers commandant l'attaque : Vous êtes des traîtres ! On le croit fusillé ». (1962: 401- 403).

Una vez destronado Luis Felipe de Orleans, y proclamada la Segunda República, la imagen hugoliana de escritor radicalmente *comprometido* con las efervescencias políticas circundantes, secantes, se arraiga y esclarece con mayor contorno. El modo en el que es aplastada la oposición al golpe de estado de Luis Bonaparte, expulsa al autor de *Les Misérables* a un asilo que le tenía arreglado Juliette Drouet, en Bruselas.

Hacemos hincapié en que para nosotros, el sentido que damos al concepto de “comprometido” no tiene nada que ver con un populismo de Estado, o con una demagogia de las letras al servicio de las masas, con buenas intenciones de cambio social. No. Se trata de un compromiso consigo mismo en tanto que escritor inmerso en un espacio-tiempo preciso de condición angustiante; espacio-temporalidad de la que el escritor no se sabe aparte, y por ende los malestares de su momento son también los suyos propios, y así, trabajándolos, trabaja efectivamente sobre su cultura.

Ahora bien, el 9 de enero de 1851, el muy próximo Napoleón III firma el decreto de expulsión del poeta. Éste, en cuestión de meses, escribirá *Napoléon le petit* (1852), panfleto político redactado en Bruselas, que no escatimó en reproches directos, viperinos, insultantes y coléricos, y que claramente no cayeron bien al nuevo Emperador. Éste no tardó en prohibir la estancia del poeta en Bruselas, teniendo que salir, exiliado aún en el exilio, hacia Jersey.

Durante aquel tiempo, el 7 de junio, Drouet y Hugo venden sus bienes y viajan a la isla anglo-normanda. En 1853 se publica en Bélgica *Les Châtiments*. En el año de 1855 será atacado por el Estado de Jersey por ayudar a grupos de proscritos que trabajaban en el periódico republicano titulado *l'Homme*. Victor Hugo se convierte intencionalmente en un malestar geográfico, pues *molestar* es también crear de sí mismo una imagen: figura inoportuna, figura desadaptada e inaprensible. ¿Qué es un pensamiento que no moleste e importune a nadie, ni a quien lo plantea, ni a quien lo recibe?



Apunta André Maurois (1954) que la condición de refugiado político presiona a los gobiernos que adoptan al desterrado. A éste se lo tolera, mas no se lo incorpora y adopta socialmente. Si los estamentos de la nación-refugio giran en proximidad hacia las consignas del país desterrante, el proscrito se ve sacrificado. Las autoridades de Jersey no sentían empatía para con el pequeño grupo de franceses que, junto a Hugo, albergaba. Al poeta tampoco se le tenía en buena estima. En efecto, un escritor que vive con su mujer y su *mâîtresse* no parece ser ejemplo para las buenas maneras: Hugo parte al exilio con sus tres hijos, su esposa Adèle, Juliette, y la asistenta de esta última.

Victor Hugo, fiel a su horror a la pena de muerte, había protestado, con justa violencia, contra una ejecución capital en Guernesey que, por la incompetencia del verdugo, se transformó en una larga tortura. Tenía razón en su protesta, pero un extranjero en tales circunstancias de exiliado no está en lo cierto al tener razón. Hugo escribe amarga e irónicamente a Lord Palmerston, Primer Ministro del Reino Unido:

Vous pendez cet homme, monsieur. Fort bien. Je vous fais mon compliment. Un jour, il y a quelques années de cela, je dînai avec vous. Vous l'avez, je suppose, oublié ; moi, je m'en souviens. Ce qui me frappa en vous, c'était la façon rare dont votre cravate était mise. On me dit que vous étiez célèbre par l'art de faire votre nœud. Je vois que vous savez aussi faire le nœud d'autrui... (Citado por Maurois, 1954: 420).

Tal proclama responde a una finalidad constructivamente retórica: la de darle a las palabras un filo de guillotina, capaz de competir con el temible artefacto. Victor Hugo mismo desea hacerse un arma impertinente. Se empeñará en mostrarse como un ser objetable, impropio, inadecuado, casi elemental para una civilización. El tono con el que hablará de sí mismo rememora más a un campesino misterioso que a un individuo respetable. Sus facciones empezarán a ser contadas, por voz propia, similares a las de una isla, a las de un islote rodeado de desierto. Su tono toma la altitud de un elemento voluntariamente ermitaño, arrecife intercontinental que es cada vez más arisco:

Pour les Anglais, je suis *shocking, excentric, improper*. Je mets ma cravate sans correction. Je me fais raser chez le barbier du coin, ce qui, au XVIIe siècle, à Valladolid, m'eût donné l'air d'un grand d'Espagne et, au XIXe, en Angleterre, me donne l'air d'un *workman* (travailleur, ce qui est le plus méprisé en Angleterre) ; je heurte le *cant* ; j'attaque la peine de mort, ce qui n'est pas respectable, je dis '*Monsieur*' à un lord, ce qui est impie ; je ne suis point catholique, point anglican,

point luthérien, point calviniste, point juif, point méthodiste, point wesleyen, point mormon : donc athée. De plus, Français, ce qui est odieux ; républicain, ce qui est abominable ; proscrit, ce qui est repoussant ; vaincu, ce qui est infâme ; poète, pour couronner la chose. De là, peu de popularité (1954: 420, 421).

No hay, ciertamente, una vergüenza de sí en tales afirmaciones. Decimos más bien que lo que presenta es un plan. Hugo espolonea manifiestamente a la corona francesa y pronto lo hará a la inglesa, con vanidad de escollo que desea hacerse llamativo a cual más. Planea hacerse insultar, con el fin de, desde la desgracia anhelada, hablar con total propiedad de la Desgracia Universal. Insultos de este tipo, que narra Maurois: « A la Chambre des Communes, Sir Robert Peel avait, dès 1854, blâmé Hugo sans respect aucun : ‘Cet individu a une sorte de querelle personnelle avec le distingué personnage que le peuple français s’est choisi pour souverain’... » (1954: 421). Estos gestos complacerán a Hugo en su objetivo de plantearse como *figura manifiestamente hostil*, representante de las voces que, con él, padecen las arbitrariedades de un Emperador. Plan desmesurado, extravagante, imposible, pero que persiste e incide con testarudez de escultor.

En 1855 los conflictos se agudizan. El Emperador de los franceses y la Reina de Inglaterra, aliados contra Rusia, se hacen buenos conocidos. El ocaso de la Guerra de Crimea alumbró una visita oficial de Napoleón III a Victoria I. La fiesta se ordenó bien, salvo por una carta de Hugo que se pegó en las paredes de las calles. La voz decía: *Victor Hugo à Louis Bonaparte* : « Qu’est-ce que vous venez faire-ici ? A qui en voulez-vous ? Qui venez-vous insulter ? L’Angleterre dans son peuple ou la France dans ses proscrits ?... Laissez la liberté en paix. Laissez l’exil tranquille » (Citado por Maurois, 1954: 421).

El evento de la revista *L’homme* llega entonces para arrojar más fuego a la hoguera. Cuando la Reina Victoria celebra la visita del Emperador, Félix Pyat, republicano francés refugiado en Londres, ataca a través de una misiva a la soberana, ridiculizándola. Tal carta se publica por la revista, en la que el proscrito manifiesta directamente a la Corona isabelina: « Vous avez tout sacrifié : dignité de reine, scrupules de femme, orgueil d’aristocrate, sentiments d’Anglaise, le rang, la race, le sexe, tout jusqu’à la pudeur, pour l’amour de cet allié (Félix Pyat, *Lettre à la Reine d’Angleterre, L’homme*, número correspondiente a octubre 10 de 1855. Tomado de Maurois, 1954: 421).

Pyat, así como Charles Ribeyrolles -redactor en jefe de *L'homme*-, el coronel Piancini, administrador del número, y un proscrito semianónimo e igualmente exiliado, fueron expulsados por orden del gobierno inglés. Victor Hugo, que no sentía tanta afinidad por el contenido de la *Lettre à la Reine*, que encontraba por lo demás de mal gusto, defendía empero a las víctimas, y firmó, contra su expulsión, un violento manifiesto. El 27 de octubre el Condestable de Saint-Clément busca al escritor, y educadamente le pide, junto a sus hijos, que « en vertu d'une décision de la Couronne, le séjour de l'île leur était interdit » (Citado por Maurois, 1954: 421).

El evento es importante para el renombre de Hugo, que adquiere mayores connotaciones de implicación en los nudos internacionales que atañen tanto a Francia como a Inglaterra, al archipiélago de la Mancha, y de paso a Rusia, pues los testigos de Crimea no son indiferentes a las noticias de sus enemigos.

Una semana para partir, y los Hugo dejaron Jersey para arribar a Guernesey. Durante el trasteo, la valija con los manuscritos de *Les Contemplations*, *Les Misérables*, *La Fin de Satan*, *Dieu, les Chansons de Rues et de Bois*, fue arrojada al mar en donde flotó por buen tiempo, hasta que los maleteros se acordaron de ella y la subieron al bote de equipaje. Costo del transporte de esa maleta: 2 francos.

### 3. 1. El escritor en su hábitat

La isla de Guernesey era más pequeña que Jersey y más escarpada: « Un rocher perdu dans la mer » (Maurois, 1954: 422). La rudeza de la locación atraía y servía a Hugo para dejar más clara aún, con su modo de vida, con su actual asilo, su posición no conciliadora con las comodidades y su figura hostil ante las coacciones arbitrarias. Su retrato sobre la isla es importante para entender la proyección que ve en ella de su propio estado mental, que quiere dar a conocer a todos los que lo rodean y miran, tanto en la Isla como en Europa. Señala Hugo en su *Correspondance* (1859):

Nous habitons la capitale de l'île, Saint-Pierre Port ; imagine-toi Caudebec sur les épaules de Honfleur. Une église gothique ; des rues vieilles, étroites, irrégulières, fantasques, amusantes, coupées d'escaliers grimant et dégringolant ; les maisons les unes sur les autres, afin que toutes voient la mer. Et un port tout petit où les navires se tassent, où les vergues de goélettes risquent toujours d'éborgner les fenêtres du quai, où ces immenses oiseaux nichent dans les croisées... Les navires passent tout près

de nous... Barques de pêche, sloops, bricks, trois-mâts, bateaux à vapeur se croisent devant moi presque comme à Villequier ; c'est vivant comme la Seine et c'est grand comme la Manche ; c'est un fleuve et c'est l'océan ; c'est une rue de la mer (Citado por Maurois : 422, 423).

Mar, ciudad, estilo gótico, antigüedad, todo empieza a coexistir. Para ese momento los recursos económicos de los Hugo comenzaban a escasear. Cero ganancias de derechos de autor con respecto a *Napoléon le Petit* (1852) y *Les Châtiments* (1853), libros combativos, puestos en venta clandestinamente, a sólo beneficio de los libreros. « Après quelques jours passés à l'Hôtel de l'Europe, il loua, 20, rue d'Hauteville, à la pointe d'un rocher, une maison au mois, par crainte de nouvelle *expioulcheune*, si M. Bonaparte l'exigeait » (Maurois, 1954 : 423). Siempre las imágenes del escollo, del arrecife, del peñasco, tan oportunas al escritor para apropiárselas como imagen de sí, tanto como figura como condición.

El milagro de *Les Contemplations* (1856) llegó para acentuar y enraizar el exilio. Más por conocimiento de las razones contextuales que dieron al poeta la fortuna de arraigarse del todo en su imagen de *escritor-desbarrancadero*, activo socio- críticamente, más por esto que por simple anécdota, detengámonos un momento breve para indagar cuál es el milagro y cuáles sus connotaciones para la autocreación de la propia figura autoral. Victor Hugo poseía en sus maletas y cajones cerca de once mil versos; los unos *d'autrefois*, aquellos de las felicidades desvanecidas, los otros *d'aujourd'hui*, aquellos de los viajes, la meditación y el recuerdo.

El editor Hetzel *-cher co-proscrit-*, como Hugo lo llamaba dado que Hetzel también debió exiliarse a Bruselas a causa de publicar escritos agraviantes para el Imperio, deseaba encargarse de la edición. Tal condición de expatriados fortaleció la relación entre librero y autor con miras a construir una imagen ofensiva ante Napoleón III. Victor Hugo quería dar el gran golpe, publicar todos los versos reunidos en dos volúmenes y asestar una tirada de obras maestras a sus enemigos ideológicos y políticos.

¿La censura permitiría la difusión del libro en Francia? El director de la Seguridad General, que contaba con el acto de vetar dentro de sus funciones laborales, era Pierre-Hector Collet-Meygret, antiguo redactor de *L'Événement*, que en tiempos en los que el periódico estaba separado del dominio presidencial, supo permanecer siempre en la

tangente de los mantos Estatales. Un cronista cercano a Hugo, Paul Meurice, tenía acceso al escritorio del posible censor del poemario, y lo interrogó:

« Que puis-je faire pour vous ? » Meurice demanda si la France serait fermée à l'œuvre du plus grand écrivain français, qui n'y avait rien publié depuis 1845. « En principe, non, dit Collet-Meygret, mais il faudrait savoir ce qu'est l'œuvre. » Meurice affirma qu'il s'agissait de poésie pure et ajouta que le poète n'accepterait jamais de soumettre son livre à une censure préalable (tomado de Maurois, 1954: 423).

Collet-Meygret, con un raro coraje en tiempos de dictadura, se contentó con la palabra de Meurice. Le preguntó si ponía la mano sobre el fuego, juramento de honor, al afirmar que, en *Les Contemplations*, no se encontraría el lector con ni siquiera un solo verso que atacase el régimen actual. Meurice juró, y así mandaron a imprimir el libro.

Ahora bien, encontramos en el siguiente dato la minuciosidad con la que Victor Hugo cuidaba la impresión de sus libros. Como si se tratase de revelar no sólo un contenido, sino también una forma que lo implicará directamente, en la que cada detalle posee una *intención* que atañe a la imagen/figura que él necesita dar de sí mismo a sus lectores:

Paul Meurice, pendant la correction des épreuves, passa de jours anxieux. Hugo avait les exigences d'un artiste qui sait l'importance des plus petits détails. Le correcteur, « gaillard ferré sur le dictionnaire de l'Académie » corrigeait *lys*, orthographe du poète, en *lis*. Hugo tonnait : « J'ai quelque dédain pour le dictionnaire de l'Académie. Je suis augure, ce qui fait que je me fiche d'Isis ». Il s'occupait de tout : la couverture devait être bleue et glacée. Pas d'ornements ; un simple filet. « Dans les annonces du revers, mettre DIEU très gros et *par Victor Hugo*, très petit. » (Maurois, 1954: 425).

Meurice realizó los preparativos de prensa con cuidado: buenas hojas a los periódicos amigos, ejemplares de regalo antes de la divulgación masiva a los críticos seguros. El círculo de escogidos para recibir las primeras ediciones fue tan selecto como estratégico. Hugo sabe que en tal obra habita un retorno (aun cuando sea en fuerte carácter de símbolo), un manifiesto, una exposición. Se cuida de que la fecha de publicación sea cercana a lanzamientos próximos que compartan su pensamiento. Busca nuevamente, como en tiempos de *Hernani*, crear bandos, anticipar batallas, exasperar costumbres. Sólo que esta vez no se trata de una revuelta acerca de la expresión teatral y el modelo clásico, sino acerca del devenir de un Imperio. Esto porque cada vez más los aires de malestar ante el

poder de Bonaparte se contagiaban numerosamente. Es lo que demuestra la siguiente carta de Victor Hugo:

*Victor Hugo à Paul Meurice, 8 avril 1856* : « Choisir pour la mise en vente un jour coïncidant, s'il est possible, avec le jour d'apparition des revues amies : *Revue de Paris*, etc. (y en a-t-il d'autres ?). Ce jour-là, paraître à la fois chez tous les libraires et, par citations et extraits, dans tous les journaux (les amis, ceux qui voudraient, bien entendu). Envoyer la veille leur exemplaire à : Jules Janin, Eugène Pelletan, Théophile Gautier, Matharel, Jourdan, Nefftzer, Girardin, Sacy, Édouard Bertin (et Mlle Louise Berti), Laurent Pichat, Maxime du Camp, Louis Ulbach, Mme Louise Colet, Mme d'Aunet, Lamartine, Michelet, Banville, Paul de San-Victor, Paulin Limayrac, Paul Foucher, Béranger, Alexandre Dumas que j'eusse dû nommer en tête, si je n'écrivais pas ceci au bruit des roues du paquebot qui va partir. Et Louis Boulanger, Jules Laurens et d'autres dont les noms m'échappent en ce moment, et que vous me rappellerez ; car j'en passe, évidemment, et des meilleurs. –Voici, pour quelques-uns, vous en tête, des premières pages (six) que vous seriez assez bon pour mettre dans leur exemplaire. Je vous enverrai encore quelques autres... » (Hugo, 1856, citado por Maurois, 1954 : 425).

El milagro: el éxito de *Les Contemplations* sinceramente inesperado, pues no se podía saber cuál iba a ser la acogida que la Francia de Napoleón III haría a la nueva obra de un poeta rebelde y ausente. Primer y segundo tiraje agotados al salir. Silencio de la crítica. Lamartine también permaneció mudo. Saint-Beuve se abstuvo de comentar, y cuando se atribuyó su silencio al temor de disgustar “les Tuileries”, símbolo del poder político, respondió que Victor Hugo había devenido, para él, un objeto de examen imposible. Si realizaba restricciones, parecerían ofensas a un hombre de gran talento caído en la desgracia. Si suprimía toda crítica seria, se vería reducido a caer en actos de generosidad subjetiva. Su respuesta a quien lo interpelara ante ese particular siempre permanecerá hostil: « [...] quant à l'idée des Tuileries et autres pareilles, veuillez savoir, monsieur, ce qui vous étonnera peut-être, que je n'y suis jamais allé sous aucun régime, et pas plus sous celui-ci que sous un autre ; qu'à l'heure qu'il est je n'ai jamais vu le chef de l'État et n'ai jamais en l'honneur de lui parler » (citado por Maurois, 1954 : 425).

La escritura de *Les Contemplations* recibe el efecto paralelo de la de *Les Misérables* y viceversa –pues la redacción de ambos textos es largamente simultánea-, aun cuando esta última obra se encontrara todavía, para el momento de aparición del conjunto magno de poemas, pronto de ser terminada. La construcción del poemario fue realizado como se desea componer una estructura geométrica:

Hugo avait voulu *construire* ce recueil de poèmes épars. Avec un souci, très juste, de symétrie, il l'avait divisé en deux parties : 1831-1843 et 1843-1856, *Autrefois* et *Aujourd'hui*. La mort de sa fille marquait la frontière et le livre devait passer d'un *Autrefois* tendre et bleu à un *Aujourd'hui* lugubre et noir. Pour produire cet effet, il avait dû antidater des vers écrits à Jersey. Car rien ne serait plus faux que de l'imaginer, dans l'exil, toujours sombre et tendu. En fait, il avait eu besoin, pour supporter les rêveries apocalyptiques, de moments de sensualité, d'évocations des souvenirs heureux, de détente. (Maurois, 1954: 425, 426).

El éxito material fue tan grande como el literario. Con los veinte mil francos de derechos que envió bien pronto Hetzel, Victor Hugo compró el 10 de mayo una casa: *Hauteville House*, pagada completamente por *Les Contemplations*. Tal compra mostró que, o bien el poeta poseía pocas esperanzas sobre un cambio de gobierno en Francia a corto plazo, o bien que veía a los parisinos obnubilados, adormecidos, sedados. Por lo demás el exilio le adecuó bien, trabajaba a su haber y el entorno le era completamente empático. Para Mme. Hugo y sobre todo para su familia, en cambio, tal *enraizamiento* fue un gran motivo de tristeza. Se trataba del destierro consumado, consagrado. Adèle comprendía que la dignidad de su marido no le permitiría entrar nuevamente a Francia en tanto que el Segundo Imperio durara, pero, preguntaba a su esposo: « n'aurait-il pas été possible de trouver *un lieu d'exil moins sauvage*, une ville où l'on pourrait se créer des relations agréables et trouver enfin un mari pour Dédé ? (tomado de Maurois, 1954: 427, 428. Las cursivas son nuestras).

Salvajismo, aseveramos que tal es uno de los nombres de la figura de escritor escogida por Hugo para él mismo. El peñasco, la isla, lo define bien. Dédé, Adèle hija, no comparte su situación, que le impide a ella llevar una vida acorde a una mujer que busca el amor, las luces de la gran ciudad, los placeres y las noches, el movimiento, el deleite; todo lo contrario a la hostilidad y a la soledad más pintorescamente frías y agrestes. Adèle madre replicaba a Hugo acerca de su hija, por escrito (dato fundamental para escuchar, de la propia Adèle, la intención cada vez más lograda de Hugo en su proceso *figural*):

Qu'Adèle soit froide, ait une espèce de sécheresse apparente, c'est possible ; mais a-t-on le droit de lui demander, à elle, à qui les joies du cœur sont refusées, à elle qui n'est pas dans son harmonie, qui est *incomplète*, d'être comme les autres jeunes femmes ? Qui sait ce qu'elle a souffert et ce qu'elle souffre quand elle voit son avenir lui échapper, qu'elle additionne ses années, et que demain sera comme aujourd'hui ? L'exil ne se discute pas. Le choix du lieu où il s'écoule aurait pu être plus réfléchi... *J'admets qu'avec ta célébrité, ta mission, ta personnalité, tu aies choisi un*

*rocher où tu es admirablement dans ton cadre. Et je comprends que ta famille, qui n'est quelque chose que par toi, se sacrifie, non seulement à ton honneur, mais aussi à ta figure. Moi, je suis ta femme, et ce que je fais n'est que mon strict devoir. L'exil a pu être lourd, dans ces conditions, pour nos fils ; mais il a eu de si bons résultats pour eux qu'il leur est, à mon avis, profitable. Pour Adèle, tout est préjudice, et c'est parce que je sens là qu'il y a à réparer que je me dévoue absolument à cette pauvre enfant. Ce n'est pas tant, chez moi, la mère qui agit que la Justice... Comment ne ferait-on pas, pour une fille, ce qu'on fait pour une maîtresse ?* (citado por Maurois, 1954 : 429).

Incluso Adèle madre reconoce la creación de un cuadro hugoliano, en el que el poeta se representa célebremente como un peñón solitario y visiblemente agreste. Victor Hugo, miope y semisordo a los reproches familiares, demasiado inmerso en su propia construcción narrativa, va a instalarse de todas formas en Guernesey, donde vivirá hasta 1870. Es allí donde trabajará mayoritariamente en *La Légende des Siècles* (los amplios fragmentos correspondientes a 1859), *La fin de Satan* (1860), *Dieu* (1862/1891), *Les Chansons des Rues et des Bois* (1865). Es en la isla que culminará *Les Misérables*.

Del 14 al 18 de septiembre de 1870, Hugo, en Lausanne, preside el Congreso de la Paz (reunión de proscritos franceses en Suiza, con miras a robustecer los derechos de los trabajadores oprimidos y de los exiliados políticos), donde proclama: « Non, nous ne voulons pas de la paix sous le despotisme. La première condition de la paix, c'est la délivrance » (citado por Roy, Claude, 1962 : 467). Nuevo manifiesto que declara la tensión de su vida, que reconoce ser también la de los pueblos: determinación/deliberación, fatalidad/confrontación creadora. Días antes de la Batalla de Sedán, abandona Guernesey y llega por fin a París el 5 de septiembre del mismo año, veinticuatro horas después de la proclamación de la República. La figura del escritor que se reconoce en los conflictos de sus lectores ya se ha publicado y consolidado desmedidamente: « Une foule énorme l'attend à la gare: 'Vous me payez en une heure dix-neuf ans d'exil' répond-il aux acclamations » (citado por, Roy, 1962: 467).

### **3. 2. Diégesis poéticas, marciales, marinas**

Una interesante elipsis temporal nos conduce a nuestra época actual, y refleja la construcción de figura de autor que hasta ese punto del retorno a Francia consolidó Victor Hugo como espejo secular: se trata de « Hugo et la guerre », tema central del coloquio



llevado a cabo en París (junio de 2002), bajo el auspicio del *Centre de Recherches sur les Textes et la Civilisation du XXe siècle*, y cuyas actas se publicaron al final del mismo año por Claude Millet en un volumen titulado de igual manera. Las contribuciones reunidas en aquella compilación, aparecidas dos años después y con prefacio de Madeleine Reberieux, testimonian una elección particularmente afortunada para nuestra investigación:

Le volume propose un tour d'horizon entre histoire politique et histoire littéraire, organisé autour de quatre grands axes thématiques: 1. Napoléon le Grand entre Histoire et légende, 2. Les conflits du temps présent, 3. Hugo pacifiste, et 4. La guerre en mémoire. Les contributions, dont les auteurs comptent parmi les spécialistes les plus importants de la recherche hugolienne des vingt dernières années, vont, comme ces quatre titres l'indiquent, des débuts lyriques jusqu'aux derniers textes et laissent transparaître les oppositions fondatrices de l'œuvre de celui qui se voulait la synthèse personnifiée des antagonismes déchirant la France depuis la Révolution (Müller, Olaf, 2004 : 140, 142).

En efecto, y complementando la anterior elucidación, afirmamos que Victor Hugo crea, a partir singularmente del concepto de *Ananké* -desarrollado a modo de estructura a lo largo de tres obras que determinan no sólo tres períodos capitales de su vida sino también tres períodos capitales de la Historia de Francia- una *voluntad de síntesis y personificación de los antagonismos de su patria*. No solamente después de la Revolución, sino también durante ella, antes de ella, contemplándose retrospectivamente.

Los orígenes de tal síntesis, insistimos, se plasman en la pareja-tensión conformada por los climas que rodeaban a sus padres: la madre, salida de los militantes de la *chouannerie bretonne*, y el padre, futuro general del Primer Imperio. En el volumen organizado por Claude Millet son igualmente examinados los otros mitos fundadores de la obra hugoliana: las batallas del Imperio, notablemente Waterloo, la figura del Emperador, España, presente desde la infancia de Victor Hugo a causa de las campañas de Léopold y a causa de su hermano mayor Joseph-Abel (1798-1855), hispanista francés quien dio cuenta como pocos acerca de la corte española de José Bonaparte, como lo admitiría Chateaubriand frente a la Cámara de Diputados, por razones de cohesión social y en pos de construir la gloria militar del Régimen de la Restauración (Müller, 2004: 141).

Una de las claves de lectura de la obra entera de Victor Hugo brota justamente de tal contraste histórico-familiar, que se debate entre los soldados de la Revolución y del

Imperio, entre los militares de la Restauración, en torno a la Monarquía de Julio y de los pronunciamientos de Luis Bonaparte, así como en función de las guerras del Segundo Imperio. Después de la epopeya de los soldados de 1815 (campana de Waterloo), combatientes contenedores de todos los elementos de lo sublime, continúa la imitación grotesca a través de la aventura criminal de *Napoléon le Petit*.

El contraste entre lo sublime y lo grotesco, en compenetración profunda, reaparece y se ajusta a la diferencia entre guerras civiles y militares, con la diferencia importante, explica Franck Laurent (2004), que la simpatía de Hugo se encuentra aquí del lado de las tropas grotescas de civiles que forman las minorías de Noruega en *Han d'Islande*, reflejada en los parisinos de *Les Misérables*.

Los levantamientos en masa, desde esta perspectiva, no son otra cosa que la concreción de lo grotesco (conjunto informe, impredecible, mutante). La transfiguración sublime de la guerra civil no pasa por la regularización monstruosa, sino por su profundización sutil, su singularización: el análisis que explica y detalla el carácter elevado de cada individuo de las tropas revolucionarias, no en tanto masa, sino en tanto que se detiene en las personas solitarias que la componen.

Así pues, ¿cuál es la relación entre Victor Hugo y la guerra, desde el enfoque narrativo que nos ocupa? Es evidente que el heroísmo de las tropas napoleónicas mantendrá un valor positivo a lo largo de la vida de aquel que, en sus *Odes et Ballades* de juventud, había escrito: « J'ai des rêves de guerre en mon âme inquiète; j'aurais été soldat, si je n'étais poète » (Hugo, citado por Müller, 2004: 141) y que, todavía en *Les Châtiments*, glorificaba el espíritu de sacrificio de los soldados al frente de Waterloo.

El paralelismo entre el soldado y el poeta, el hombre de espada y el hombre de pluma y tinta, se corresponde en la naturaleza bélica de la resistencia y la perseverancia, del esfuerzo y la constancia que no duerme. Guy Rosa (2004), participante del coloquio en mención, plantea que las dificultades de asir el pacifismo *avant la lettre* de Victor Hugo son visibles. Propone una tipología militar para la obra del poeta decimonónico: si el panorama magistral de los tipos de soldados –en las ficciones hugolianas- explica muy bien el sistema de las figuras guerreras en sus textos, el pacifismo como concepto se emblandece. Rosa habla así de un pacifismo ético, político, beligerante, naturalista, militar: un militarismo

pacifista. « Le constat, par contre, que (le soldat hugolien tue peu et meurt beaucoup, décrit un phénomène sans doute plus spécifique de l'imaginaire de Hugo » (Rosa, 2004: 142).

La crueldad se embellece, cuando el propio Hugo termina optando, más que por el soldado, por el marino, personaje igualmente bélico pero de enemigos más profundos que los hombres: los mares, los cielos, las tempestades. El soldado obedece a un superior humano, el marino obedece a una transformación de dimensiones sobrehumanas. Para el hombre de mar la historia de su civilización se funde con rostros ininteligibles, y sin embargo sensibles y chocantes. Su vida es la del devenir incierto, transcurso impregnado empero de islotes móviles que lo guían. De ahí la disertación del escritor, que desea saberse monstruo de mar:

[...] Transformation superbe. Œuvre des siècles. Pour l'observateur de cette série d'avatars qu'on appelle l'histoire, pas de spectacle plus émouvant que de voir lentement et par degrés monter et surgir au soleil de la civilisation ce peuple nocturne de la mer. [...] Jadis forban, aujourd'hui ouvrier ; jadis sauvage, aujourd'hui citoyen ; jadis loup, aujourd'hui homme. A-t-il moins d'audace qu'autrefois ? Non. Seulement cette audace va à la lumière. Quelle splendide différence entre la navigation actuelle, et le vieux dromon informe ayant pour devise *Homo homini monstuum* ! Le barrage s'est fait pont. L'obstacle est devenu l'aide. Là où ce peuple a été pirate, il est pilote. Et il est plus entreprenant et plus hardi que jamais (Hugo, 2005a : 617).

*Les Travailleurs de la Mer* da un giro a la naturaleza bélica hugoliana, y presenta al luchador narrativo que implica y desborda la diegética social, en un Universo compuesto de lo humano y su devenir. Último trayecto de la vida del autor, último trayecto de un siglo: exilio y civilización, desvanecimiento de un Imperio y comienzo de un nuevo modo de sociedad.

#### **4. EL EXILIO DE LA DESAPARICIÓN Y DEL RENACIMIENTO**

Para 1866, año en el que se publica *Les Travailleurs de la mer*, Victor Hugo habita el islote del archipiélago de la Mancha queriendo saberse más un hombre de mar que uno de ciudad civilizada, un trabajador de los océanos más que un ciudadano del Segundo Imperio. Hará lo posible por borrar su imagen de poeta al servicio de un gobierno: borrar, desvanecer su identidad pretérita, con miras a consolidar una figura nueva, es el objetivo del escritor. Afirmamos que es por esto que el concepto de suprimir, deshacer, desvanecer,

resuenan seguidamente en *Les Travailleurs*, como acción que el escritor practica en sí mismo para volver a nacer reinventado absolutamente.

El concepto de desvanecimiento (y ser exiliado es también ser borrado, tachado de una geografía) no lo traemos a colación gratuitamente. Introduce, veremos, un vector psicológico en la literatura hugoliana, singularmente en el bloque narrativo que nos compete. En su *Les Travailleurs de la mer: Hugo's Poem of Effacement*, Victor Brombert (1978) enseña cómo la novela marina de Victor Hugo ha de ser tratada como poesía en prosa biográfica, y esto no tanto porque el héroe ficcional asuma literalmente la realidad del autor, sino porque su tema central, el del desvanecimiento, es el que vive Victor Hugo perdido para Francia en Guernesey.

Se trata en esta novela de la creación de un espacio textual dotado de una memoria de la guerra de los elementos, que cancela la doble tensión de los bandos ideológicos, para introducir relaciones intersintácticas entre lo visible y lo invisible. El umbral de lo inenarrable. “Hugo himself, in the middle of the novel, commenting on the tight relation between beginnings and endings, insists on the revelatory nature of the initial moment: the threshold. « Le premier pas qu'on fait est un révélateur inexorable »” (Brombert, 1978: 581).

Para cuando Victor Hugo escribe *Les Travailleurs*, se encuentra él mismo en un umbral inexorable, fatal, forzoso, en el que reconoce en Guernesey su tumba probable. Concibe la isla como un mirador de su vida, a la vez que contempla a Francia desde las costas. Ve en una y otra un largo pasado, que se hila empero bajo el signo de la desaparición: la suya propia en tanto que hombre próximo a la muerte, y también la de Francia como blasón de la Libertad. Para 1866 el escritor desconoce que volverá a París, y el tono de su prosa es eminentemente el de la disipación progresiva.

Brombert resalta tres momentos de la novela que destacan la atmósfera hugoliana del desvanecimiento, que para nuestra investigación son oportunos dado que revelan el por qué, al terminarla, acude en especial a *Notre-Dame de Paris* y a *Les Misérables*, para que *Les Travailleurs de la mer* misma, en tanto que novela, no se desvanezca al igual que su propio impulso vital, sino que se inserte como ladrillo en un edificio que lo ate al porvenir.

En primer lugar, un plano de encuadre: el párrafo de apertura es signado por huellas en la nieve. Tal comienzo que Hugo mismo señala como remarcable impone imágenes determinantes (incluso el concepto « remarquable » aparece en la primera frase, como signo de lucha entre la memoria y el olvido):

La Christmas de 182... fut remarquable à Guernesey. Il neigea ce jour-là. Dans les îles de la Manche, un hiver où il gèle à glace est mémorable, et la neige fait événement.

Le matin de cette Christmas, la route qui longe la mer de Saint-Pierre-Port au Valle était tout blanche. Il avait neigé depuis minuit jusqu'à l'aube (Hugo, 2005a: 623).

Estamos en la isla de Guernesey. Victor Hugo dedica sus páginas a su contexto-albergue. Tres figuras diegéticas –un niño, una joven adolescente, un hombre- caminan en la misma dirección pero a una distancia de cien pies cada uno. El silencio reina. Entre estas figuras no hay vínculo visible. En un instante la joven, en el paisaje nublado, da vuelta brevemente, se detiene, y con su dedo escribe algo en la nieve. Cuando el hombre alcanza el lugar, reconoce su propio nombre inscrito en el suelo nevado. Continúa su andar, ahora absorto en sus pensamientos. Analiza en este punto Brombert:

*Les Travailleurs de la mer* thus begins under the sign of effacement and dissolution. Snow is the ambivalent element, neither solid nor liquid, neither earth nor water, related to death but also to survival: the word Christmas appears in English, in the first sentence. The inscribed name is, however, bound to disappear: snow will melt. What is remarkable about these opening paragraphs is that they serve as pre-figuration, but also project, so to speak, the memory of the text. Indeed Gilliatt, the hero, stopping at exactly the same place in the last chapter, will recall how Déruchette had written his name in the snow. But where is that snow now? « Il y avait longtemps que cette neige était fondue ». Conversely, oblivion is metaphorized into melted snow. « Chez Déruchette le souvenir s'évanouissait comme la neige fond » (1978 : 581)

Incluso la memoria del texto es diferente que la de un oscilante protagonista. La retrospectiva textual implica también estructuras prolépticas, tanto como un orden de simultaneidad. La novela empieza donde termina, con un desvanecimiento. Mientras Gilliatt observa al bote que se lleva a Déruchette y su sueño, él se sumerge y acepta su destino al convertirse en la marea que crece. Los verbos se deslizan entre sí siempre con el mismo carácter: *s'évanouir*, *mêler*, *pâlir*, *s'amoindrir*, *se dissiper*, y, en el punto del suicidio, *s'effacer*. « À l'instant où le navire s'effaçait au l'horizon, la tête disparut sous

l'eau » (Hugo, 2005a : 1017). El momento del auto desvanecimiento por medio del suicidio corresponde al pronombre indefinido del *rien*, en el último verso de la obra.

Dos ejes son delineados: el horizontal, representado por la superficie de la nieve y la superficie del agua (tanto como todas las referencias a los paisajes y horizontes que se pierden en la mirada); y el vertical, el de la inmersión, que es también el del descenso en lo onírico y lo espiritual, el hundimiento en lo asombroso, metaforizando el imperio de los sueños. Gilliatt lleva en sí un abismo, y *abismo*, una palabra recurrente en el libro, fue en efecto uno de los posibles títulos de la novela.

Gilliatt is not only chronically « pensif » but explicitly experiences the bottomless plumbing, the « immersion sans fond de la reverie ». Immersion and submersion are thus quite figurally the metaphor of metaphoric inversion. The extraordinary posthumous *Promontorium somni*, a pre-Freudian meditation contemporaneous with the conception of *Les Travailleurs de la mer*, sees the vertical shuttle as a condition of poetic fabrication: Jacob, the open-eyed sleeper, watches his own creations climbed up his dream ladder; but this ascent is possible only because consciousness surrenders to the “vertiginous downward spiral”. « La rêverie est un creusement » (1978: 582).

Más notable aún, empero, es el hecho de que el capítulo inicial es concebido bajo el signo de la escritura. Lo escrito en la nieve por la muchacha es más que una palabra, es un nombre. Es justamente tal nombre, Gilliatt, el que caerá en la profundidad inexplorada de la conciencia del personaje. Desvanecimiento de las letras en el fundirse de la nieve, desaparición del sujeto en la inmersión en la mar. Intersección de ambos ejes en un entrecruzamiento donde profundidad y superficie se entremezclan en un umbral poético. Victor Hugo se construye como figura de escritor, en este punto, cada vez más como deseo de nombre perenne y cada vez menos como sujeto de carne y hueso.

El segundo momento de *Les Travailleurs de la mer* que Brombert resalta para destacar la atmósfera hugoliana del desvanecimiento reside en el título del primer capítulo: « Un mot écrit sur une page blanche » (Hugo, 2005a: 623). La ambigüedad del color blanco se aplica tanto a la página aún sin letras como a la nieve traicionera: la palabra escrita está condenada a desaparecer, a ser olvidada. Por tanto, Brombert se plantea una pregunta que es para él, tanto como para nosotros, inevitable: ¿por qué una novela que empieza con una referencia textual implica también la desaparición del texto? Victor Brombert retoma en

este punto la imagen estudiada para *Notre-Dame de Paris* entre la imprenta y la arquitectura:

First a general comment. The dismemberment of the text is a recurrent image in the work of Hugo. Some thirty years earlier, in the chapter « Ceci tuera cela » of *Notre-Dame de Paris*, Hugo conceived of the advent of printing in terms of the undoing of one text by another. Until Gutenberg's invention, architecture had been the "great book of humanity". Now, with printing, thought has become more "volatile" and "indestructible" -a paradox that logically prepares for the reverse conversion: the printed page becomes a colossal "edifice". But this edifice turns out to be a troubling image: rising toward the moon, piling tier on tier, always incomplete (« toujours inachevé »), ringing out a confusion of tongues, the scaffolding is conceived as a new Tower of Babel, ominously suggesting a construct destined to destruction (1978: 582-583).

El eco intertextual es elocuente. La borda del barco destrozado en *Les Travailleurs de la mer*, la gran H que componen las torres de *Notre-Dame de Paris*, son arquitecturas semióticas en tanto que funcionan como signos labrados, que comunican una destrucción, un *desmembramiento* (ambas composiciones logran su máximo culmen, en las novelas, en el punto de su cataclismo parcial). Tales problemáticas del texto labrado, del texto grabado, levantan una pregunta importante: si la escritura está condenada a desvanecerse en la nieve, si el libro está destinado a su multiplicación asesina, ¿cuál es entonces la relación del texto con la realidad que supuestamente representa? ¿Cuál, en otras palabras, es la relación entre un sistema de trazos evanescentes y una supuesta realidad sólida?

El punto que se esclarece, y que es fundamental en Victor Hugo, es que lo real mismo, o lo que se llama naturaleza, es también visto como un proceso de desintegración, un laboratorio entre el hacer y el deshacerse: las estupendas arquitecturas marinas se hallan siempre en constante proceso de composición/descomposición, escollos labradores de todo y nada, donde sólo se vive en el paroxismo, en el oxímoron, en el superlativo y en los tartamudeos sintácticos. *Les Travailleurs de la mer* vive del olvido de los personajes-individuos, para nutrirse y fortalecerse de los personajes sin nombre, monstruosos, en figuración y desfiguración alternante.

Effacement at every level. Things lose their reality, or to put it differently, reality loses its form. No surprise if after a storm, « tout s'effaça dans l'écume ». Such effacement is chronic. Chronic but not so simple. Indeed, the text warns us: nature must always be suspect. It is what we do not see that counts: « ce que nous ne voyons pas nous manque ». Thus, in one way, the ceaseless toil of nature seems utterly negative and futile, for instance, the « prodigieux travail inutile de la mer » (Brombert, 1978: 582).

Inutilidad, pero inutilidad creadora. Cada elemento trabaja en su nulidad social, pues es su fuerza antisocial la que amenaza con potencia de trueno sobre las organizaciones humanas. El pulpo que enfrenta Gilliat, *verbi gracia*, es el reto más fuerte del marino contra su propia naturaleza humana. Por minutos deja de saberse sólido, para comprenderse líquido: bebido por ventosas más que ingerido por una figura estable. El pulpo es la araña, que despliega sus hilos-tentáculos sobre la mosca deshumanizada. Siempre la presencia de la arquitectura donde lo sagrado y lo profano, la vida y la muerte, se abrazan catatónicamente en un mano a mano de signos alternantes:

In depth, the mystery of this toil is the mystery of Evil. The giant octopus, the devilfish, first indicates its presence through a murky evanescence (or evanescent murkiness), through effacement rather than presence. But like evil, it is part of a whole toward which its patient activity of destruction contributes in a positive manner (1978: 582-583).

*Composición y recomposición* se llaman sin cesar, en donde « Les moires du flot, réverbérés au plafond, s’y décomposaient et s’y recomposaient sans fin » (Hugo, 2005a : 853). La contigüidad textual sugiere la íntima relación entre la creación y la destrucción. Entre el desvanecimiento y la elevación. Refiriéndose a la teratológica transparencia del laberinto subacuático, todas las formas siniestramente « [...] s’y décomposent et s’y effacent » (Hugo 2005a: 760). El mar deviene el fondo de una coreografía donde lo siniestro y lo grotesco crean « un mouvement de danse mysterieuse » (Hugo, 2005a: 853). Este doble movimiento jamás es más claro y agudamente delineado, para Brombert, que en las páginas tituladas « L’Archipel de la Manche », notas originalmente destinadas a servir como primer capítulo de la novela.

Victor Hugo enfatiza allí en el prodigioso trabajo del océano como *erosión*. Destrucción incesante de las aguas del canal de la Mancha, que envuelve un mecanismo de piedras que metamorfosean sus aristas a medida que las olas hacen su trabajo. Las formas entre lo celeste y lo terrestre, lo marino y los movimientos del viento, se alternan como bandas ondulantes: “In this perspective, the shape of the rocks shifts as does the shape of clouds”. (Brombert, 1978: 582-583)

El espectáculo es, en efecto, el de un caleidoscopio de mar y cielo donde cada orilla se pliega y despliega sobre sí creando geometrías y arquitecturas imposibles. Es la



autobiografía hugoliana del exilio, en la que ninguna línea permanece quieta en tal permanente proceso de mutación y creatividad entre ciclones. La obstrucción de los puertos por los constantes vendavales se describe en términos de construcción invisible, edificios inmensos y autoconscientes, gigantes arenas: el océano figura como un infatigable trabajador mítico; las fuerzas de destrucción se presentan como reparadoras, creativas, fundacionales.

En esta perspectiva cósmica, el átomo es el trabajador de lo inconcebible, del trabajo inconmensurable. De hecho, *trabajo* y *trabajador* son dos ejercicios o fuerzas que se confrontan en todos los niveles a lo largo de *Les Travailleurs de la mer*. Con sólo el plural del título el lector observa los esfuerzos de Gilliatt por fundirse entre trabajadores que lo acompañan: personajes-elementos que colaboran, siguen, borran y apoyan sus esfuerzos. La naturaleza entera se sostiene en simultánea e imparable labor.

En las nupcias finales de la novela, el salvaje hábitat se ve comprometido. La intertextualidad una vez más confirma las patentes metafóricas: en el póstumo *Philosophie. Commencement d'un livre* (redactado fundamentalmente en el intervalo de 1860-1865) Hugo manifiesta el vínculo entre el universal fervor de la destrucción y la construcción *mêlées*: « Tout ce globe est un phénomène de permanence et de transformation; un rut inépuisable s'y combine avec une destruction impitoyable » (Citado por Brombert, 1978: 584-587).

## 5. UNA OBRA, UNA VIDA

En Guernesey, Hugo asimila el trabajo del mar al trabajo de su vida como escritor, labrando entre escollos-pensamientos de formas que nacen y desfallecen, solamente para volver a renacer de otros modos. Se dibujará como océano, incluso en pinturas (como ilustraremos en el capítulo VI), recurriendo también al dibujo como elemento de creación y de destrucción.

En *Les Travailleurs de la mer*, la labor tanáticamente amante de la naturaleza, labor de cansancio y de levantamiento, opera durante largos pasajes por debajo del mar. La crueldad es el rigor, y el mar es cruel. Una clase de cementerio. Se trata del reino de la

devastación sin fin. Las olas mismas son descritas como inmensas mandíbulas: « [...] Pas de bête comme la mer pour dépecer une proie. L'eau est plein de griffes. Le vent mord, le flot dévore ; la vague est une mâchoire » (Hugo, 2005a : 819). Tales actos de devorar son a su vez partos: los ritmos forzosos de la dicción llevan lo paradójal al extremo:

[...] Le but final frappe, entre autres, Bonnet de Genève, ce mystérieux esprit exact, qui fut opposé à Buffon, comme plus tard Geoffroy Saint-Hilaire l'a été à Cuvier. L'explication serait ceci: la mort partout exige l'ensevelissement partout. Les voraces sont des ensevelisseurs. Tous les êtres rentrent les uns dans les autres. Pourriture, c'est nourriture. Nettoyage effrayant du globe. L'homme, carnassier, est, lui aussi, un enterreur. Notre vie est fait de mort. Telle est la loi terrifiante. Nous sommes sépulcres. (Hugo, 2005a: 937).

El gran Trabajador es el Mar plural. *Todos los mares el mar*. La miseria inmensa. El abismo lo recorre y atraviesa, le quita y da fuerzas a su vez, en un trabajo artísticamente insondable. Victor Hugo ya sólo reconoce su figura autoral como una acción de tallar, esculpir, crear arquitecturas donde los domos medievales se confunden con las cavernas rocosas:

Une des merveilles de cette caverne, c'était le roc. Ce roc, tantôt muraille, tantôt cintre, tantôt étrave ou pilastre, était par places brut et nu, puis, tout à côté, travaillé des plus délicates ciselures naturelles. On ne sait quoi, qui avait beaucoup d'esprit, se mêlait à la stupidité massive du granit. Quel artiste que l'abîme ! Tel pan de mur, coupé carrément et couvert de rondes bosses ayant des attitudes, figurait un vague bas-relief ; on pouvait, devant cette sculpture où il y avait du nuage, rêver de Prométhée ébauchant pour Michel-Ange. (Hugo, 2005a : 855, 855).

Sería un triste acto de mala fe ver y juzgar en tales disertaciones un afán de grandilocuencia vacía por parte del autor. Contemplamos los símiles, la creación de imágenes, la mixtura entre tiempos, como una asombrosa síntesis que contiene las arquitecturas de *Notre-Dame de Paris*, lo abismal de *Les Misérables*, y lo sublimemente grotesco de *Les Travailleurs de la mer*.

La voluntad oceánica de Victor Hugo se concreta en un archipiélago próximo al océano, e igualmente próximo a un París tan distante como cercano. Para Brombert, Hugo convierte el cliché *Paris-the-ocean*, en una visión de “el océano como París” (“ocean-as-Paris”, 1978: 587). Tal conversión no puede explicarse en los simples términos de la nostalgia del exilio por la capital. El texto proyecta una visión de arquitectura móvil, una

moviente solidez que es la de la tempestad petrificada. Una fijeza movediza consistente en batallas de líneas; proceso dinámico que no acepta ningún producto final o buenamente terminado.

La arquitectura constructiva-destructiva, con su propia lógica de equilibrio y aparente sinsentido babélico, aparece con mayor fortaleza en la segunda parte de la novela, en el capítulo titulado « Découverte » (Hugo, 2005a: 848-851). Lo que complica la redacción es la necesidad de producir la tensión múltiple tanto como narrarla. Así lo vemos en « La Mer et le vent » (2005a: 1021-1037), añadido fuera de las partes y que hace las veces de disertación concluyente, el cual se convirtió en un episodio tan largo que el autor consideró publicarlo como un ensayo independiente.

En éste, la función desintegradora del viento (aun cuando precisamente el aire que propulsa los vendavales es en Hugo un tipo de aliento Divino) abre perspectivas metafísicas. Tales vientos supremos, o más bien Respiraciones, es un tipo de *anima*; el aliento del Dios hugoliano. Los mismos principios de *irrupción*, *disolución* y *desvanecimiento* operan en un nivel paralelo de tensión cosmogónica. Los vientos reinan sobre el caos: « Ils ont la dictature du chaos » (Hugo, 2005a: 898). Ellos componen, alteran, tientan, desintegran. Tales acciones conducen nuestra investigación a la reincidente pregunta planteada por Brombert (1978: 587,588): desde que toda escritura, y el texto en sí (*Les Travailleurs de la mer*) está planteado bajo el signo del desvanecimiento, ¿cuál puede ser la relación de la novela con el mundo que desea describir y representar? ¿Cuál es su relación con la realidad física e incluso metafísica?

En este punto yace la originalidad hugoliana en tanto que hacedor de una trama que le compete como imagen de sí pública. Desde que la realidad misma, entendida como un proceso de continua creación abatida, está sujeta a una ley paralela de desarme y destrucción, esta doble negatividad, este permanente desvanecimiento doble del texto (desvanecimiento de la letra, desvanecimiento del personaje Gilliatt) reafirma, a través de los lienzos del arte, la función fehaciente de la poesía: construir un mundo real como texto versado: el desvanecimiento funciona para exorcizar las operaciones destructoras que Hugo lee en el mundo y en la historia.

La reconstrucción autopoietica de sí mismo como figura aural es recuperada por Hugo mediante intertextos y yuxtaposiciones narrativas, incluso entre sus propias obras. Tal como lo muestra, en este punto, Victor Brombert (1978):

What Hugo has done -and done quite consciously- is to provide himself with a systematic intertextuality that comprises all his own texts (already written or still to be conceived) as well as the hypothetical supertext of the supreme author. That Hugo viewed all creation as a text, of this there can be no doubt.

Again in *Philosophie. Commencement d'un livre*, he describes rock formations as the pages of an undecipherable palimpsest. More specifically, God -responsible for the very existence of antithesis- is evoked in *Les Travailleurs de la mer* in terms of rhetoric: not only antithesis and identity, but synonymy, figures of speech, symmetrical structures, analogues -these are God's devices, his *procedures*. Even his redundancies are put in terms of scripture: « la toute-puissance se recopiant » (587, 588).

La Fatalidad, la *Toute-puissante*, se re-escribe, una primera vez como texto, una segunda como escritor que hace de su realidad su propia narración. *Necesidad* porque Victor Hugo sin las letras desaparece, y por tanto se construye como personaje-obra, edificando su mundo como poesía en prosa. Tal mundo lo reconocerá como su autor, Demiurgo de un siglo que lo padece a medida que también lo crea y denuncia.

Victor Hugo crea un sistema de tres novelas que para él componen las fatalidades de una sociedad. Tal sociedad es a su vez un invento suyo y viceversa: Victor Hugo es un invento de su propia sociedad. El escritor se apropia hábilmente del saberse una ficción, y se bautiza antes de que lo hagan otros: la ficción profunda crea también a la realidad circundante, contextual, situacional, pues no se trata de una dialéctica de los elementos, sino de alcanzar el punto en el que la dicotomía ficción y realidad *se desvanece*, y el lector enfrenta su propia vida como una larga página en blanco para escribir, borrar, tachar, rehacer, reinventar. Una vez más, Brombert nos ayuda para revelar esta tensión entre apariciones y desapariciones narrativas, que implican tanto un texto como un contexto social en entramados recíprocos:

Gilliatt's mediating presence in the text, his deciphering, visionary ability, calls into question the auctorial status in the poem. The self-referential presence of the author can of course be traced to what Hugo calls the magisterial fantasy of the sea-architectures that erect triumphal pillars of rocks in the shape of an *immense capital H*- not to mention the illustrations in his manuscript with his own name ominously capitalized above the shipwreck and across an apocalyptic sky (Brombert, 1978: 588, 589).

Más allá de las imágenes y los procesos de deconstrucción, el trabajo de Hugo afirma una *construcción* acerca de las prerrogativas del arte, y también reafirma su relación con la realidad como un sistema de comprometidos intercambios, alternancias, préstamos y dones edificantes. Tal ejercicio “makes of him one of the most formidable adversaries of those who would like to believe in the non-meaning of literature or, in the image of the monstrous octopus who sucks his victims empty, would like to evacuate literature of its life substance” (1978: 590).

Para el año 1866, Victor Hugo se da cuenta de que ha vivido personalmente los acontecimientos y cambios políticos más considerables de su siglo, en lo que respecta a su país. Se da cuenta de que por cada cambio legislativo, su vida da un giro también, al igual que su intención escritural. Tres momentos lo determinan y crean tanto como individuo como escritor. Son los mismos tres momentos que marcan los giros decisivos de la Francia del siglo XX: caída del Régimen Borbón, Monarquía de Julio y Segundo Imperio.

Victor Hugo mira su vida y su Patria y se da cuenta de que han sido azotadas tanto como favorecidas por tres presencias, tres rostros bifrontes: la faz de la Realeza, que como doble distorsionado conlleva a la coacción de los dogmas impuestos. El rostro de la República, que oculta o puede ocultar el despotismo de las legislaciones parciales. La mirada de un Imperio establecido con arbitrariedad, que expulsa a quienes lo miran de vuelta, frente a frente.

Ante esta serie de eventos, que acompañan y construyen su propio transcurso vital, Victor Hugo contempla sus obras, y encuentra entre ellas tres que se adecuan de manera explícita a semejante tríada. Creará, pues, un párrafo conductor -la advertencia de *Les Travailleurs de la mer*- para hilar las tres obras en una sola, como huella de un siglo y de una vida. Esa huella le dará a él una firma particular, que es a su vez una figura, una imagen que lo ata a su tiempo mostrando lo que ha hecho junto a él, con él, a través de él.

La trama arácnida como símbolo de la *Ananké* sirve a Victor Hugo para *tejerse* como *figura de escritor* que crea su realidad: artesanalmente la labra, en confrontación diaria con sus incontables y periódicos impedimentos. El autor de su propia vida quita el rostro a su destino en tanto que logra a su vez desmantelarlo, *vivirlo*, reñirlo, en un abrazo cataléptico de confrontación simultánea. Nos resta por ver dónde está, para nosotros, *La*

*Ananké suprema* hugoliana: el corazón humano. Veremos que ésta no se encuentra señalada en una cuarta novela que completase la trilogía, sino que habita la fatalidad de los dogmas, de las leyes, de las cosas: se da entre ellas, *en ellas*. Observaremos, por último, que no se trata de una sumatoria de fatalidades, sino que cada una contiene a las otras.

## CAPÍTULO VI

### POLÍTICAS Y CIRCUNSCRIPCIONES AUTORALES

*« Ce n'est ni bien ni mal; cela n'est pas un produit humain, mais quelque chose de fabriqué par un élément »*

Théophile Gautier, acerca de *Les Misérables*.

*« Quand on se figure ce qu'était la poésie française avant qu'il apparût, et quel rajeunissement elle a subi depuis qu'il est venu ; quand on imagine ce peu qu'elle eût été s'il n'était pas venu... il est impossible de ne pas le considérer comme un de ces esprits rares et providentiels qui opèrent, dans l'ordre littéraire, le salut de tous »*

Charles Baudelaire acerca de Victor Hugo

#### 1. EL YO AUTORAL Y EL DESTINO

Tras un estudio detallado acerca de lo que hemos dado en llamar *la trama arácnida*, símbolo compuesto por la teratológica relación de cacería entre araña y mosca, revisamos los modos en los que Victor Hugo utiliza este conjunto artrópodo para referir el concepto de *Ananké* como determinante para la creación de un sistema narrativo trípode, pero también como piedra angular para advertir la fatalidad multiforme que pesa sobre los seres humanos, ficcionales o no, que habitan las leyes, acuden a los templos sagrados y labran su diario vivir confrontando los cambios de humor de los elementos naturales, que en su ficción toman la forma de vendavales, de respiraciones telúricas, de inundaciones marinas, de tormentas informes.

Hemos revisado que tal trama, en Hugo, no hila sólo tres novelas, sino igualmente una construcción más honda, que lo implica intencional y directamente a él como hacedor de las mismas. Se trata también de tres períodos históricos signados por el dogmatismo denunciado que corresponde a la fe ciega e idólatra de la población en la dinastía borbónica; por un sistema legislativo cuestionable a causa de las matanzas ocurridas durante la Monarquía de Julio y el golpe de Estado de Luis Bonaparte; y por una vulnerabilidad inmanente de la condición humana ante su entorno natural: la Tierra respira y acaba a su haber con millones de sus ocupantes, inmutablemente. Tres fatalidades observa el escritor de *Les Travailleurs de la mer*, quien adquiere conciencia de que éstas dan cuenta de las tres luchas de su siglo, y que reconoce a la vez como sus luchas propias: contra la credulidad idólatra, contra la asfixia social, contra/ante los glaciales movimientos de un Universo tan vital como asesino.

Para Victor Hugo, su propio transcurso biográfico se adecúa bien a esas tres confrontaciones (ante los dogmas, ante las leyes, ante las fuerzas elementales); se esfuerza en mostrar que su vida se compone también de esas tres luchas, y que él es igualmente la araña y la mosca de su propio devenir como escritor: bajo las tenazas de la Realeza, entre las redes de una república en construcción ensangrentada, y como observador/araña que espera en Guernesey hasta que el hilo que le permita volver a París se sacuda y llame.

Decimos que Victor Hugo se aprovecha de las tres contingencias fundamentales que él postula para su siglo y para su país (a saber, la caída de la Casa Borbón, la temperatura política creada bajo el gobierno de Luis Felipe I y la subida al poder de Napoleón III, causa de su exilio), a fin de construir no sólo un sistema narrativo que implique tales hechos, sino también, y más importante aún, para crearse a sí mismo como una imagen de incidencia social e internacional, de pretensiones intemporales. Ambicioso proyecto, sin duda, que sin embargo creemos logrado hasta un punto en tanto que tejedor paciente de sintaxis combativas para quien las sigue.

El lugar de reconocimiento que Victor Hugo alcanzó a su retorno del exilio, lo consolidó plenamente como una figura escritural de carácter incisivo con respecto a los problemas públicos de su momento. Tal consolidación es la que analizaremos en el presente capítulo, a través de diferentes testimonios que dan cuenta de su construcción autoral



paulatinamente lograda gracias al campo conceptual de la *Ananké*. Uno de los primeros relatos que dan cuenta de esta construcción surge en torno a la publicación de *Les Misérables*, como estudiaremos a continuación.

André Maurois, en su *Olympio ou la vie de Victor Hugo* (1954), plantea que hoy por hoy el tiempo ha rendido su juicio sobre Hugo. *Les Misérables* es aceptado en el mundo entero como una de las grandes obras del espíritu humano. Jean Valjean, el obispo Myriel, Javert, Fantine, los Thérnardier, Marius, Cosette han tomado su lugar en el grupo no muy numeroso de los héroes de las novelas universales, a los lados del père Goriot, de Mme. Bovary, de Oliver Twist, de Natacha Rostov, de los hermanos Karamasov, de Swann y de Charlus. Los musicales y las pantallas cinematográficas se han tomado la obra, y, por múltiples caminos, los héroes y villanos de Victor Hugo han alcanzado multitudes. Maurois indaga el por qué de semejante recepción. ¿Acaso el libro carece de defectos? Flaubert y Baudelaire se preguntaron, ante los personajes de la novela: “¿acaso no son también así los seres humanos?” (Citados por Maurois, 1954: 456).

En realidad, asegura el autor, así son los seres humanos fuera de serie, algunos más que humanos por la caridad y la potencia amante, otros, viviendo en peores condiciones que la llamada población media a causa de la dureza de los subfondos, la pobreza extrema y la indigencia civil. Solamente, en el arte, son las monstruosidades *que duran* las bellas monstruosidades.

No es novedad reconocer que Hugo poseía una obsesión por lo excesivo, por lo teatral, por lo gigante. Tal atracción no es suficiente para crear obras de arte. Semejantes excesos se equilibran y justifican con los sentimientos de nobleza y veracidad de las almas minoritarias. Victor Hugo admiraba con autenticidad a Monseigneur Myriel, buscaba honestamente a Jean Valjean; respetaba, con horror, pero con sinceridad, a Javert. Coherencia del autor, fortaleza de la visión, tal mezcla es una fusión propiamente romanesca (Maurois, 1954: 456).

Existe en *Les Misérables* (por decir lo menos, arriesga André Maurois) suficiente sinceridad como para llenar aquello que puede faltar, en una novela, de credibilidad. No solamente los elementos reales son incontablemente presentados a pluma y tinta microscópica, capilar, sino que la fracción histórica permanece en una línea de primer

plano. Victor Hugo vivió el Imperio, la Restauración, la Revolución de 1830. Observó, con inteligencia realista, los recursos secretos de los hechos y los seres en situación.

Cuando se relee el capítulo acerca del año 1817 (Hugo, 1998: 175-211), o su « Quelques pages d'histoire sur la révolution de 1830 » (1998: 1115-1155), el pensamiento se adecúa al estilo histórico. Y es cierto, como lo afirmó Hugo, que la Restauración « crut qu'elle avait de la force parce que l'Empire avait été emporté devant elle comme un châssis de théâtre. Elle ne s'aperçut pas qu'elle avait été apportée elle-même de la même façon. Elle ne vit pas qu'elle aussi était dans cette main qui avait ôté de là Napoléon...» (1998:1117).

El retrato de Luis Felipe I, justo y casi defectuoso, es fiel como una página de Retz o de Saint-Simon (Maurois, 1954: 457). Críticos contemporáneos, tal y como lo previó el propio editor de Victor Hugo, reprocharían a la obra, por decirlo así, sus rodeos o fuera-de-obra:

« Trop de dissertations philosophiques, dirent-ils. Elles nuisent à la marche du récit. » Barbey d'Aurevilly, hostile, s'avouait pourtant contraint d'admirer la bataille de Waterloo, « racontée, je le reconnais, avec ce lyrisme particulier à M. Hugo, le poète olympique des canons, des clairons, des manœuvres, des mêlées et des uniformes, cette bataille qui nous prend le cœur partout », mais pensait que cet essai, comme celui sur le couvent de Picpus, comme celui sur l'argent, n'avait rien à faire dans le roman (Maurois, 1954 : 457, 458).

Pero, continúa Maurois, es preciso observar aquí que los mismos reproches se le hicieron a Balzac, a Tolstoi. « On ne l'a jamais fait à Mérimée. Seulement Balzac et Tolstoï sont plus grands que Mérimée » (1954, 458). Las descripciones de la villa Guérande, al comienzo de *Béatrix*, de Balzac, ¿son muy largas? Quizás, pero sin esas prolongaciones narrativas la obra perdería densidad. Hacen falta las esperas, los silencios, los tiempos. El *Préface philosophique des Misérables* [1862] comienza por estas palabras: « Ce livre est un livre religieux » (Hugo, 1970 : 467). Tal es el la clave.

Pues bien, Saint-Beuve, que se destacaba por poseer un juicio lector y crítico lo suficientemente subjetivos como para dejar pasar por alto una obra maestra, se resistía a escribir un artículo, incluso una nota, sobre la novela hugoliana. No obstante, en sus carnets, anotaba que al momento en el que todos aquellos escritores de su generación

devenían viejas osamentas, bronceando su agotada carne al sol del Banco de los Inválidos, Victor Hugo venía de dar una prueba sorprendente de juventud.

Al respecto, en sus *Journal des Goncourt: Mémoires de la Vie Littéraire* ([1888]/1935), cuenta Edmond de Goncourt que en la velada del 22 de junio de 1863 él se hallaba junto con Sainte-Beuve y el historiador y filósofo Hyppolyte Taine (1828-1893). En tal velada, anota Goncourt que se produjo el siguiente diálogo:

- Taine: « Hugo ?... Hugo n'est point sincère ».

A lo que respondió Sainte-Beuve encolerizado:

- « Comment ? Vous, Taine, vous mettez Musset au-dessus de Hugo ! Mais Hugo, il fait des livres... il a volé, sous le nez, à ce gouvernement qui pourtant est bien puissant, le plus grand succès de ce temps-ci... Il a pénétré partout: les femmes, le peuple, tout le monde l'a lu... Ses livres s'épuisent de huit heures à midi... Mais, quand j'ai lu ses *Odes et Ballades*, j'ai été lui porter tous mes vers... Les gens du *Globe* l'appelaient un barbare. Eh bien, tout ce que j'ai fait, c'est lui qui me l'a fait faire. En dix ans, les gens du *Globe* ne m'avaient rien appris...

- Permettez, -contestó Taine-, Hugo est, dans ce temps-ci, un immense événement, mais...

- Taine !, -interrumpió Sainte-Beuve-, ne parlez pas d'Hugo !... Vous ne le connaissez pas. Nous ne sommes que deux, ici, qui le connaissons : Gautier et moi... Mais l'œuvre d'Hugo, c'est magnifique ! » (Goncourt [1888/1935]: 392, 393, y Maurois: 458).

No se trata aquí de dar odas y baladas al genio que no las necesita (ni le faltan), sino de constatar la creación, por parte de Hugo, de una presencia que pretende actuar sobre los conflictos políticos que lo rodean de manera comprometida y consecuente, logrando un temblor, así sea pasajero, en su estructura social. (En este sentido, la actitud política de Hugo para con su tiempo intuye y anuncia lo que en el siglo XX el existencialismo sartreano llamará *engagement*.)

Hugo está abiertamente atravesado por los malestares socio/contextuales de su inmediato entorno geopolítico, y se arroja a ellos con mira explícita y objetivo acechante: crear condiciones de insistencia, abrir vacuolas respiratorias desde las letras, crear transformaciones inéditas desde las ideas que martillan y buscan hender las palabras y las cosas, colándose por doquier.

Tal imagen no la dará el autor solamente de manera escrita; su necesidad es tan estridente que se labra también a punta de dibujos, de grabados, de aguafuertes. Las pinturas de Victor Hugo en Guernesey no son aficiones ociosas de un escritor que ocupa sus intermitencias recreativas, sino componentes de la trama, hilos que facultan con mayor claridad su andar octópodo. Afirmamos que el escritor busca así presentarse a la Francia del XIX como un ser al acecho, capaz de dejar huevos fecundos. ¿De qué manera los dibujos de Hugo en el peñón completan su propia creación como figura de letras simbolizada?

## **2. ACUARELAS Y GRABADOS COMO APOYO ESTRUCTURAL DE UNA NOVELÍSTICA**

Gérard Blanchard (1984), investigador de las pinturas hugolianas (compuestas durante el exilio en Guernesey), ha señalado bien que incluso la coloración de las imágenes posee una intencionalidad de edición y de sintaxis particular: « Les dessins de Hugo passent par toutes les variations du brun-café et vont du sépia au noir. Les rouges d'un champignon géant en font une vénéneuse apocalypse. Les mauves, les verts et les bleus nous entraînent au fond des abîmes marins d'un autre dessin » (1984: 74). Apocalipsis, abismo, atributos de un carácter que desea figurarse contestatariamente. De hecho, los dibujos sirvieron a Victor Hugo para forjar un altercado más con respecto al Segundo Imperio. En 1860, al grabador Paul Chenay le fue encomendado, por el escritor, la reproducción de una de sus composiciones: se trataba de un ahorcado:



Figura 1

Victor Hugo, « Le pendu ». 1860. Tinta.



Figura 2

Paul Chenay, grabado a partir del dibujo: « Le pendu ». 1860.

Tal escena servía a Hugo en su combate contra la pena de muerte, condenando el juicio ocurrido para con el abolicionista estadounidense John Brown (1800-1859). La censura de Napoleón III observó en tal gesto una alusión páfida al golpe de Estado por parte del proscrito en Guernesey, esto porque el grabador, partícipe del complot hugoliano, fijó en la superficie de la obra la fecha del 2 de diciembre de 1850. Los tirajes de la pintura fueron destruidos, la fecha borrada y el autor enfurecido (Blanchard, 1984: 76).

El escritor romántico, en el proceso editorial de *crearse a sí mismo como figura de autor simbolizada*, da a los dibujos de Guernesey el atributo intencional y poco modesto de

tratarse de visiones casi místicas, o por lo menos epifanías nacientes de un delirio donde lo elemental incorpóreo prima sobrenaturalmente ante lo material mundano:

C'est donc l'époque -écrit-il- des séances des tables tournantes, de la grande crise mystique du poète et d'une partie de son œuvre littéraire la plus ésotérique. C'est ce que Hugo appelle, dans une lettre á l'éditeur Castel, « ...quelques espèces d'essais, de dessins faits par moi à des heures de rêverie presque inconsciente, avec ce qui restait d'encre dans ma plume sur des marges ou des couvertures de manuscrits » (Citado por Blanchard, 1984: 77).

Estudiemos una pequeña pero significativa muestra de pinturas y grabados, gracias a los archivos de la Biblioteca Nacional de Paris, compilada en el catálogo de Pierre Georgel (1985), bajo el título de *Les Dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer*, con miras a esclarecer lo recién expuesto. La reproducción del catálogo la hemos tomado de la Alliance Française de Buenos Aires, Argentina. Se trata de una serie de dibujos y acuarelas realizadas por el propio Hugo en Guernesey, que ilustran no sólo episodios de la novela *Les Travailleurs de la mer*, sino también sus propios estados de ánimo, solitarios, impacientes y sombríos. Varias de las imágenes fueron editadas en vida, prologadas por Théophile Gautier, en *Dessins gravés de Victor Hugo* (1863-67), en un contexto en el que se sentía venir la caída del Imperio, y por tanto el regreso a Francia del escritor.

En la acuarela que se presenta a continuación se contempla una ola desmesurada en la que un navío apenas soporta la presión ejercida por la tempestad en múltiples direcciones. La consigna « Ma destinée » revela el interés que el escritor desea forjar de sí mismo: destino de huracán, de torbellino y vórtice, a modo de marea que se prepara a arremeter contra una Francia en espera. El concepto de irradiación se forja como comunión entre la ausencia y la presencia, entre la unidad y la multiplicidad, entre el yo que crea diversas direcciones y sentidos, tanto de llegada como de partida. Así lo manifiesta, en profunda coherencia con la pintura, el propio Hugo, en el pasaje titulado *La mer et le vent* (2005a), un añadido, a modo de « Reliquat », a *Les Travailleurs de la mer*:

Ce qu'est cette adhérence, ce qu'est cette immanence, impossible, impossible de se le figurer. C'est tout à la fois l'amalgame qui engendre la solidarité et le moi qui crée les directions. Tout s'explique par le mot Rayonner. Les créatures entrecroisant leurs effluves, c'est la création. Nous sommes en même temps points d'arrivée et points de départ. (Hugo, 2005a : 1027).



Figura 3

Victor Hugo, « La Tempête, La Vague-Ma destinée ». 1864. Acuarela.



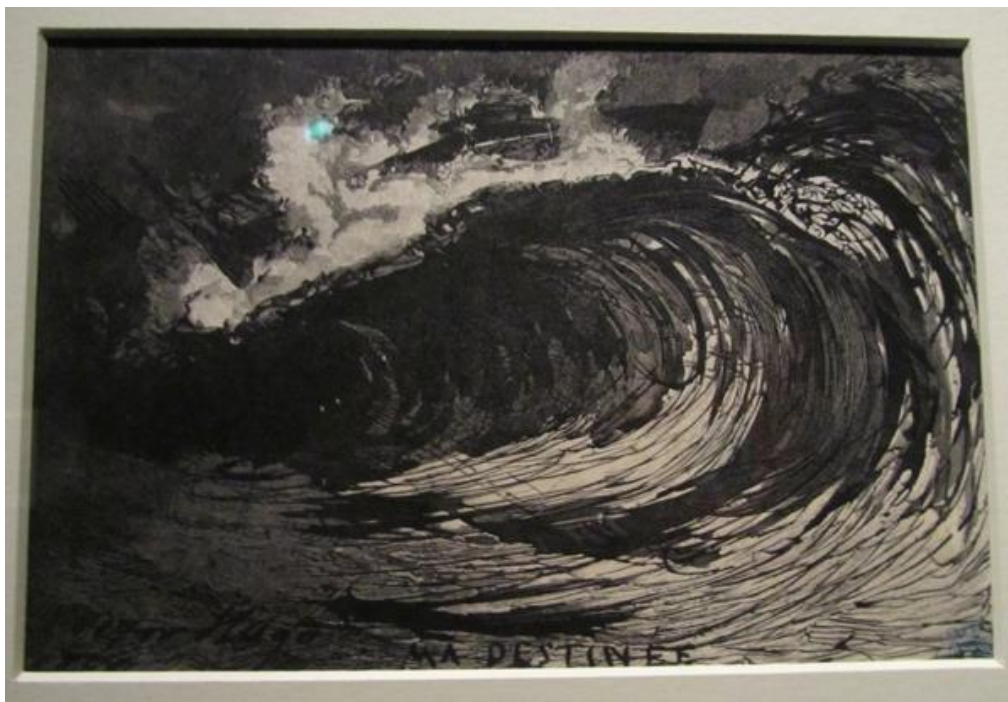


Figura 4

Paul Chenay, grabado a partir del dibujo: « La Tempête, La Vague-Ma destinée ». 1864.

Ahora bien, en la siguiente reproducción observamos un pasaje nocturno que desemboca en una ventana cerrada y enrejada. Se trata de un faro brumoso. En la distancia se ve una embarcación, y por debajo el inmenso mar que sostiene la zigzagueante escalinata que conduce a la cima. La luz y la oscuridad oscilan como polos en un diluvio; los puntos cardinales se hacen borrosos. Al respecto, Hugo señala:

[...] l'équilibre se rompt, et les deux pôles basculent. Le bas devient le haut; le Nord devient le Sud. Dans cette interversion énorme, la mer se déplace. C'est là ce qu'on nomme Déluge. La vieille terre entre sous l'eau, et une terre nouvelle en sort (Hugo, 2005a : 1041).



Figura 5

Victor Hugo, « Le phare des Casquets ». 1866. Acuarela.

Victor Hugo se sabe faro en la oscuridad, pero la luz que irradia es una luz a su vez plagada de opacidades. Escritor-misterio, que no deja de alabar a Dios llenando sus páginas de cadáveres, heridos, tumbas, destrucciones y sangre. Lo misterioso, las penumbras que buscan una luz serpenteante, crean en el escritor un aura fantasmagórica, tal como lo es, para el París de 1866, Hugo: un fantasma presente en espíritu pero ausente en cuerpo, esperando retornar para encarnar sus imaginaciones. Tal situación de autor-fantasma, se observa en sus pinturas borrosas y de paisajes imaginarios, donde ya no se trata tanto de Guernesey, sino de la Guernesey hugoliana, gótica como Notre-Dame, y salvaje como el propio autor quiere reconocerse. Es lo que contemplamos en la siguiente acuarela:



Figura 6

Victor Hugo, « La tour de l'Hermitage, dans un paysage imaginaire ». 1866. Acuarela.

Catedrales e Iglesias, con pináculos del medioevo entre desbarrancaderos románticos a lo largo de ríos y panoramas primitivos sin época precisa. Se trata en efecto de un paisaje imaginario, ermitaño, retirado de toda civilización. La intención autoral hugoliana es doble: presentar la oscuridad y a su vez combatirla, denunciar los encierros al mismo tiempo que los enseña por diversas invenciones: el conjunto araña-mosca, veremos, es el símbolo que sirve con mayor fuerza al autor para desarrollar tales ambivalencias, donde el destino contrasta con ímpetus de liberación, y las decaídas con fuerzas de levantamiento. Es lo que apreciamos en la siguiente acuarela, en la que a través de la ficción de un Barco-Diablo, la posibilidad de enfrentar la *Ananké* de las cosas se plantea como una lucha constante: el hundimiento en lo infinito, en los vendavales, la tormenta y el caos.



Figura 7

Victor Hugo « Le bateau-diable ». 1867, Acuarela.

El autor nos presenta aquí una versión de *La Durande* como *Barco-Diablo*, pues, siendo uno de los primeros navíos a vapor que conocía la isla en la ficción hugoliana, numerosos testigos lo consideraban máquina poseída, subhumana, fantasmal. (Hugo, 2005a: 662). Ahora bien, la siguiente imagen aborda furiosamente la *Ananké* de las cosas: infinito impregnado de salpicaduras elementales, donde todo lo sólido se destruye para renacer de otros modos, pereciendo y naciendo en una caldera telúrica. El mar es más magma que asidero predecible, y el viento un gigante opresor que sacude y destruye lo que lo confronta. Sobre la contemplación de esta panorámica grandiosa y horrible, apunta Victor Hugo:

Les tropiques sont des bouilleurs, les pôles sont des condensateurs ; le resserrement égale la dilatation ; un versement se fait d'en haut par l'équateur, et une restitution se fait

d'en bas par les pôles. Ce va-et-vient, c'est le vent. Toute la nature est un échange. Deux cercles de vent, l'un polaire, l'autre équatorial, évoluent éternellement autour du globe. Sous ce double anneau tournant, la terre roule. Vision colossale. (2005a : 1021).



Figura 8

Victo Hugo, « Les Douvres ». 1864/66. Acuarela.

Se observan las rocas Douvres, a modo de tenazas que próximamente capturarán *La Durande*, aguardándola entre vibraciones y serpenteos de una mar arácnida. En esta nueva secuencia la geometría, la arquitectura de la trama se ilustran con perspectivismo atento. Las diagonales juegan proporcionalmente con las horizontales; los flujos ovales de las mareadas se componen a manera de contrapunto con el sol informe de la superficie superior izquierda de la obra. Se trata de la figura en confrontación con lo amorfo, el caos luchando por un cosmos que palpita y se pierde.

En *Les travailleurs de la mer* Hugo comparó los rayos móviles y serpenteantes del sol con las asimetrías complejas del movimiento de las arañas, a las que acto seguido les dio connotaciones de pulpo oceánico. Recordemos una vez más el pasaje: el marino Gilliatt combatía con el mar, y súbitamente se vio atrapado por un conjunto de rayos inexplicables:

« Gilliatt avait enfoncé son bras dans le trou; la pieuvre l'avait happé. Elle le tenait. Il était la mouche de cette araignée [...] L'identité de forme entre le soleil et l'araignée » (Hugo, 2005a: 938-939, 1028). Pues bien, tal presencia, fundamental para nuestra tesis, es ilustrada en la siguiente acuarela a modo de obsesión autoral: brillante tanto como siniestra, frontal tanto como escondida, enceguedora tanto como luminosa. Es el símbolo de la *Ananké*, multi-semántico, unas veces sol, otras veces araña, otras veces pulpo submarino, allí donde el mar se funde con los diluvios y los encierra: « qu'est-ce que la mer ? C'est la réserve des déluges ». (Hugo, 2005a: 1040). El mar alberga al pulpo: diluvio de tentáculos arrasador e inesperado, multiforme y fuerza múltiple de ahogo.



Figura 9

Victor Hugo, « La pieuvre ». 1866. Acuarela



Figura 10

Victor Hugo, « La pieuvre ». 1866. Acuarela.

Durante el verano de 1871, de retorno a Francia tras la Batalla de Sedán, Victor Hugo pasó una leve temporada en Vianden, Luxemburgo, y la acuarela que allí pintó, a saber, la ciudad vista a través de una araña en su tela, refleja explícitamente la autoimagen del escritor: araña a punto de salir de su tela-exilio, y regresar a Paris. Es lo que nos enseña la siguiente acuarela:



Figura 11

Victor Hugo, « Vianden à travers une toile d'araignée », 1871. Acuarela.

Victor Hugo-araña que como un diluvio quiere retornar e inundar editorialmente a Paris. Ahora bien, la imagen que se presenta a continuación es una de las más considerables para aproximarnos a la intención hugoliana de construirse a sí mismo como una figura de atalaya, autor-promontorio que compagina con la naturaleza de las rocas, los fangos, las salientes penumbrosas entre grutas magnificadas. Hugo pinta su propio nombre como coronación de un desbarrancadero en tempestad, entre gaviotas y tinieblas. Se autfigura como peñasco, se inventa como narrativa ficcional todopoderosa capaz incluso de contener un derrumbe salvaje.

Busca presentarse a la civilización como una fuerza oceánica más que como un hombre, como una figura-navegación más que como un sujeto de carne y hueso. Hugo admira la navegación y a los marineros, y de ahí que desee crearse como figura de autor navegante que considera el mar la gran escuela:

Navigation, c'est éducation. La mer, c'est la forte école. La cohabitation avec ces phénomènes peu maniables produit une rude race d'hommes qu'il faut aimer, les marins. Il n'y a pas d'autres conquérants qu'eux. Le voyageur Ulysse fait plus de besogne que le batailleur Achille. La mer trempe l'homme ; le soldat n'est que de fer, le marin est d'acier. Regardez-les sur le port, ces matelots, martyrs tranquilles, triomphateurs silencieux, mâles figures ayant dans le regard cette religion qui sort du gouffre. Ajoutons ceci : la navigation est le contraire de la guerre. La navigation civilise le sauvagisme, la guerre sauvagise la civilisation. Ce que font les marins est avouable. Chose bizarre, l'homme admire les tueries plus que les découvertes. Il tient à avoir les deux côtes de la



brute, férocité, plus bêtise. De là tant d'éborgements. De là les armées pour la guerre et la guerre pour les armées. Le jour où Van Diémen sera plus populaire que César, le jour où la boussole sera préférée au glaive, le jour où l'amour des marins remplacera l'amour des soldats, ce jour-là, la paix sera faite. (Hugo, 2005a : 1036, 1037).

Auto-producción de figura de autor de mar que en cuanto tal busca la paz entre los hombres desde su propio trabajo oceánicamente literario. La presentación de su nombre a imagen y semejanza con las rocas, desea mostrarse como inmenso dique contenedor del caos. Las letras *Les Travailleurs de la mer*, con fecha en mayúsculas casi cerrando un semicírculo con su propio nombre y apellido, hacen de la escena una comunión alegórica entre el autor y la figura ficcional:



Figura 12

Victor Hugo, « Les Travailleurs de la mer ». 1866. Acuarela.

Victor Hugo, en tanto que figura-de-escritor-simbolizado, desea saberse cada vez más nombre-imagen que hombre mortal. Desea presentarse a modo de contenedor perenne tanto de la tempestad como de los escollos de su tiempo. Se trata de una represa inmensa, pero también de una anhelada fuerza de gravedad a la hora de querer alcanzar/imantar a sus contemporáneos. Nombre de piedra y de mar, de viento y de tierra, de vegetación serpenteante, que desea labrarse e imprimirse de manera telúrica sobre el tiempo.

La poética de la *Ananké* sirve a Hugo para revelar, a través también de sus pinturas, estados de conflicto; horas de ensueño y semi-vigilia inconsciente, dándose con los restos de una pluma que descansa entre alucinaciones de trabajo manuscrito. El clima de la persecución y del encierro se hace sentir en las acuarelas donde un ahorcado y un navío son asfixiados por dos dictámenes mayores: aquél que condenó al sujeto a la horca, y la ola inmensa que persigue tanto como encierra al navío que se ve ahogado por ella (figuras 1, 2 y 3). La ambivalencia, en la que dos alas, tenazas o rocas, hacen las veces de doble naturaleza, ora resguardo, ora peligro, plantea la incertidumbre de la duplicidad: calma-tempestad, hundimiento-reposo (figura 8). Las Douvres sirvieron al personaje Clubin tanto de resguardo como de peligro mayor cuando encontró la ambivalencia de las rocas: en principio temibles, luego protectoras, luego criminales:

Clubin, hagard, regarda.  
C'était bien l'épouvantable écueil isolé.  
Impossible de se méprendre sur cette silhouette difforme. Les deux Douvres jumelles se dressaient, hideusement, laissant voir entre elles, comme un piège, leur défilé. On eût dit le coupe-gorge de l'océan.  
Elles étaient tout près. Le brouillard les avait cachées, comme un complice.  
Clubin, dans le brouillard, avait fait fausse route.  
[...] En approchant, la complication du navire se dessina. Il n'avait qu'un mât, et il était gréé en goélette. Le beaupré était presque horizontal. C'était un coutre.  
Avant une demi-heure, il côtoierait d'assez près l'écueil Douvres.  
Clubin se dit : « Je suis sauvé ».  
[...] Le triomphe se faisait précipice. Au lieu de la délivrance, la capture. Au lieu du long avenir prospère, l'agonie. (Hugo, 2005a: 789, 790, 791)

Se trata de piedras orgánicas que poseen su propia voluntad ambivalente, como la catedral de *Notre-Dame* (ver capítulo III, aparte 3.2): arquitectura que vive y por lo tanto exhuma humores cambiantes, de doble personalidad. Ahora bien, otra propiedad que

reconocimos para el campo conceptual de la *Ananké*, a saber, la acechanza, (tal y como revisamos en el capítulo IV), encarna no sólo la presencia del monstruo- pulpo, en tanto que ésta aparece en los dibujos como ser por atacar, vigilante, e insomne, sino también en la acuarela « Vianden à travers une toile d'araignée » (figuras 9, 10 y 11), pues la araña allí dibujada, tímidamente contorneada, no deja de transmitir la sensación de encontrarse al acecho, por saltar, con miras a romper el cristal que la retiene y prolongar sus redes hasta más allá de la región de Luxemburgo.

Ahora bien, Gérard Blanchard (1984: 77-78) arriesga que Victor Hugo, como Gilliatt (marino central de *Les Travailleurs de la mer*), como Charles Nodier (su predecesor a la cabeza del movimiento romántico), es *el hombre del sueño, que observa la naturaleza extrañamente, que pinta las casas a modo de visión, encantadas*. Transfiriendo tal lógica oculta a la valoración del Archipiélago de la Mancha, éste también deviene, para el autor, un peñasco fantasmal donde la solidez es una ilusión más de la Naturaleza siempre desconocida.

Porción del delirio en la geometría de la trama arácnida, que Victor Hugo labra arquitectónicamente verso a verso. La sintaxis de *Les Travailleurs* -veremos en seguida- convertirá al Sol en la Araña reincidente, así como al pulpo, así como a su ser en espera y acechanza. Se trata en efecto, desde *Notre-Dame de Paris*, de una arquitectura que el autor construye con paciencia de insecto que espera interminablemente la piel del mamífero en la inmensidad del bosque.

Algo semejante ha mostrado Michèle Aquien (2002), en su ensayo crítico *Victor Hugo et l'architecture du vers*, cuando afirma que frente al Cenáculo romántico de Charles Nodier, el joven Hugo, al leer sus versos góticos en 1828, hacía exclamar a los lectores *¡Ogive! ¡Cathédrale!*, con el mismo ahínco con el que casi cuarenta años después recitarían, en hemistiquio y cesura: « *Car Dieu, de l'araignée, // avait fait le soleil* » (en: *Puissance égale bonté*, perteneciente al poemario inacabado *Dieu*. Fragmento extraído de Aquien, 2002: 34)

La prosa romántica hugoliana adquirirá, a diferencia de la de Nodier, rasgos particularmente quelíceros, de teratologías reincidentes, de simbolización singular. Ésta

trastoca los ordenamientos domésticos del saber introduciendo la atmósfera del exilio, la crudeza, lo elemental en confrontación con lo civilizado, al punto en el que el *Sol*, la luz del progreso, es también la Araña nocturna, opacidad del sinsentido. La lógica de las sucesiones y de lo predecible se pierde en una *trama arácnida* que subvierte e invierte, a modo de hilo que se enrolla y altera, los puestos esperados de cada presencia versada.

Aquien nos ayuda en la ejemplificación abundante de las inversiones y compenetraciones de las ideas hugolianas, que, de tenerse en cuenta en su devenir personal, avalan la ausencia de contradicción en el hecho de que el escritor pasase del sustento de un régimen monárquico al de uno republicano, sin traicionar el hilo profundo de su mentalidad creadoramente inasible. El poema « *Au lion d'Androcles* » (*Dieu, Póstumo 1891*), anota: «*Et, l'homme étant le monstre // ó lion, tu fus l'homme*» (2002: 34).

La bondad se trenza con la maldad, la vileza con la grandeza, lo alto con lo bajo, lo noble con lo mezquino, en una especie de arenera psicológica que construye grano a grano la personalidad hugoliana, su *necesidad*: simbolizarse, repetimos, como figura de escritor capaz de tomar parte transformativa en los devenires sociopolíticos de su medio situacional. En este sentido, el pulpo, la red, el océano, son pinturas que pretenden ser algo más que simple ilustración de los textos, sino también imágenes-símbolos que se tejen bajo la óptica de una intención autoral.

### 3. CONTRASTES IDEOLÓGICOS

Ahora bien, en lo que respecta a la subversión de las figuras novelísticas en transformación permanente, Roger Caillois, en su *Mitología del pulpo* (1976), no duda en secundar nuestra hipótesis transferencial del símbolo de la *Ananké*, a saber, que las cargas semánticas de las figuras son capaces de desplazarse y de coexistir; encarnarse en diversas representaciones: la presa será en ocasiones el cazador, la oscuridad la luz, la araña el sol; la mosca y la araña habitan en Claude Frollo, en Jean Valjean, en el motor de *La Durande* atrapado en las *Douvres*). En *Les Travailleurs de la mer* la poderosa presencia del pulpo que casi bebe a Gilliatt es el Sol. Es la Araña luminosa y que a la vez enceguece:

El pulpo trae la realidad de un arácnido gigante y marino. Víctor Hugo hasta descubre un pulpo de agua dulce, una araña precisamente, en la argironeta, que está al acecho debajo la campana llena de aire que teje entre las plantas acuáticas. Ya se ha visto que, en el momento del combate que opone el pulpo a Gilliatt, Hugo escribe, para expresar el desamparo de su héroe, que era “la mosca de esta araña”. Al mismo psicoanálisis, aunque cuando sea difícil, por no decir imposible, confundirlo, parece haberle costado discernir el sentido respectivo de ambos símbolos fraternos. El uno y la otra, a su juicio, representan la Madre-Terrible y la Fatalidad. Charles Baudouin lo explica a propósito de Hugo. J. Schnier. Al interpretar las confidencias de una joven, cree poder afirmar que, por lo menos en ella, el pulpo simboliza la atracción y el amor que ella siente por su madre, mientras que la araña representa la repulsión que ésta le produce concurrentemente.

Ahora bien, aquí poco importan los resortes de este nuevo tipo de mitología, no obstante sean muy instructivas las concordancias que establece. El pulpo se presenta ante el ojo ingenuo como una araña gigantesca y viscosa, más temible tal vez por el hecho de vivir en otro medio y de estar no en el centro de una trampa, sino de ser en cierto modo trampa en sí. Él es a la vez la tela que paraliza y el monstruo que devora (Caillois, 1976: 54)

Condensaciones y desplazamientos de sentido, pulsiones transformativas de acechanza y captura viajando a través de representaciones y percepciones alucinatorias y obsesivas. El carácter mutante de la simbolización hugoliana, que recorre tanto novelas como fundacionales hechos histórico-políticos, nos es privilegiadamente contrastado por un autor que lo confrontará. Ya veremos por qué. Sólo un escritor de una geografía totalmente distante y distinta a Francia puede darnos en este punto un contraste ejemplar sobre el ejercicio editorial de Victor Hugo hacia sí mismo.

Una perspectiva relevante a la hora de observar con distancia ilustrativa los desplazamientos formales (pero no ideológicos) del autor de *Les Travailleurs de la mer*, nos la permite el extraño Alexandre Ivanovitch Herzen (1812-1870), escritor y lector de Hugo que, sin ser discípulo ni amigo, siguió y juzgó con detalle las actuaciones del autor francés. Traemos a colación la presencia de Herzen en la vida hugoliana puesto que de poco nos sirve figurar el devenir de Victor Hugo como protagonista de su propia construcción político-literaria solamente a través de amigos cercanos: Dumas, Gautier, Balzac, Michelet. Es preciso una óptica distante, y estudiaremos que es en Ivanovitch Herzen, más que en otros lectores de Hugo pertenecientes a otras naciones, que encontramos un testigo tan severo como simpatizante. Tolstoi y Dostoievski, revisaremos en el capítulo VII, emitieron juicios que poco nos dicen sobre el proyecto hugoliano de convertirse en creación de sí mismo, mientras que en Herzen hallamos una piedra angular para testimoniar el proyecto de Hugo a través de la *Ananké*.

El ser político de Herzen, también desde las letras y las proclamas públicas, contrasta la poética y mentalidad de Victor Hugo, tanto que lo acecha desde una temperatura de estepa: Rusia. Herzen, partidario de los combates obreros insurgentes, posee una visión fundamentalmente distinta a la de Hugo, así como una posición valorativa sobre los acontecimientos de la Francia del XIX radicalmente desigual.

Las conversaciones entre ambos escritores nos sirven en este punto como herramienta privilegiada para esbozar más claramente los propósitos de internacionalizarse -como símbolo- del autor francés. Privilegiada, decimos, porque arriesgamos a plantear que con ningún otro narrador resaltan de manera tan visible los claroscuros del pensamiento subversivamente conservador de Victor Hugo. El conservadurismo no lo oponemos aquí a un liberalismo partidista, sino al ser-conservador cuando hay algo que merezca conservarse (un poema, un templo), rescatado de las garras del olvido: otra tela de araña mental que hace y deshace al pensamiento.

Nuestra elección no es arbitraria. Ciertamente el minucioso estudio de Michel Mervaud, *Herzen et Victor Hugo* (2007), nos muestra el encuentro de estos dos escritores como algo más revelador. Se trata de una panorámica sobre el transcurso en el que las líneas histórico-biográficas componen paulatinamente, en el ser hugoliano, el modo en el que (como señalaría décadas después Jean Cocteau) «Victor Hugo était un fou qui se croyait Victor Hugo » (Cocteau, 2009: 54).

### **3.1. Comienzo de un retrato histórico-gramatical**

A su partida de Rusia, en 1847, Herzen no se interesaba más que en el aspecto literario de Hugo. Se sentía menos próximo a él que a Jules Michelet o a Joseph Proudhon. Durante los años del exilio, por orden del Tribunal de San Petersburgo, las citas hacia Victor Hugo abundarán en las cartas de Herzen, pero más por simpatía de proscritos que por familiaridad de pensamiento. En 1858, empero, su influencia se explicita con un grito : «Comme le sonneur de Notre-Dame de Paris, je tiens furieusement à ma Cloche!» (Mervaud, 2007: 188). La proclama hace referencia a su contestación permanente hacia el Zarismo.

Para la década de 1840, no obstante, la evolución de Herzen, tendiente a un realismo fundamentalista antimonárquico, lo condujo a tomar distancias frente al pensamiento del romántico francés. No ignoraba que Hugo, hacia 1848, era orleanista y Par de Francia. Es entonces cuando el escritor ruso delinea un retrato escrito del romántico que nos revela la imagen -a mitad de camino- que éste ya estaba ostentando, a punta de trabajo editorial sobre sí mismo:

V. Hugo ne fut jamais, au sens propre du mot, un homme politique. Il était trop poète [...]. Socialiste et artiste, il était en même temps admirateur de la gloire militaire, partisan de la débâcle de la République, du romantisme moyen-âgeux et des fleurs de lis blanches; vicomte et citoyen, orléaniste, pair de France et agitateur du 2 décembre, c'est une grande et somptueuse personnalité, mais pas un chef de parti, malgré l'influence décisive qu'il a exercée sur deux générations (Mervaud, 2007: 189, 190).

Recordemos que es en 1866 cuando Victor Hugo consolida el bloque narrativo que le permitirá progresivamente estimarse figura de escritor comprometido socio y geopolíticamente, por lo menos -y en lo que a esta investigación respecta- a través de un sistema novelístico. Para 1848 la construcción va a mitad de camino, entre los encuadres, ajustes y desajustes que caracterizan una figura en formación. Es tal tambalear el que denuncia Herzen: consideraba a Victor Hugo sobre todo como un poeta, y él lo que necesitaba para su causa socialista era cabezas políticas *ad hoc*. No siguió con atención el enredado transcurso que llevaba a Victor Hugo hacia la democracia y hacia la república. Subrayó la situación tambaleante del poeta francés en los años 1848-1850 como síntoma de inestabilidad: « la révolution de février prit Hugo au dépourvu. Il ne la comprit pas, fut surpris, resta en arrière, accumula les erreurs et fut réactionnaire jusqu'à ce que la réaction, à son tour, le devançât » (2007: 190).

En resonancia con Vargas Llosa, Mervaud plantea que efectivamente Victor Hugo no comprendió la revolución que buscaban las multitudes. En febrero del 48 fue abucheado al frente de la Bastilla al intentar proclamar la regencia de la duquesa de Orléans. Intentaba conciliar lo inconciliable: el progreso popular y las opresiones hacia el pueblo. Apoyaba a Lamartine, de quien Herzen denunciaba múltiples debilidades. Saludaba a Pío IX, Pontífice que (para Herzen -de mayor perspicacia que Hugo, según Mervaud-) había visto bien la versatilidad, los anacronismos del liberalismo, que giraron pronto hacia la reacción.

Sobre todo, el horror del trastorno social arrojó a Victor Hugo a los campos de las mayorías derechistas. Durante las jornadas de junio de 1848, mientras que el escritor romántico de Francia hacía parte de los sesenta diputados que portaban sobre las barricadas palabras de paz, Herzen era totalmente solidario para con el combate de los obreros insurgentes. Después de la masacre Victor Hugo encontró excesiva la represión, pero no la desaprobó.<sup>30</sup>

Alexandre Herzen, que leía en *Le Moniteur* las consignas hugolianas, internacionalizó el escándalo que las declaraciones del poeta le causaban: el diario *Lettres de France et d'Italie* (1847-1852), así como posteriormente *De l'autre rive* (1870), se llenaron de imprecaciones contra la burguesía y se ensombrecieron con una visión apocalíptica del porvenir. El dolor que le provocó al escritor ruso el fracaso de las fuerzas revolucionarias le hizo desear la muerte de esa civilización que Victor Hugo se esforzaba por salvar. (Mervaud, 2007: 190).

Más grave aún: en diciembre de 1848, como hemos visto en el capítulo anterior, Hugo sostuvo la candidatura de Luis Napoleón Bonaparte a la Presidencia de la República, entre discursos tan dispares como los de Lamartine y Odilon Barrot. Para Herzen, testigo de la humareda, Victor Hugo presentaba el extraño encantamiento de que los hombres del régimen de Julio o del bonapartismo eran, como él, los enemigos del desorden, listos a cumplir reformas democráticas y sociales tan pronto como el peligro de la anarquía fuese aplastado. Anota Mervaud:

Dans son discours du 9 juillet 1849, Hugo veut « étouffer les chimères d'un certain socialisme sous les réalités de l'Evangile ». Avec ce programme de démocratie chrétienne, il proposait, non d'atténuer, mais de supprimer purement et simplement la misère. Herzen n'avait pas de ces illusions: dès le 15 mai 1848, il avait compris que la révolution était vaincue, et que la république, après elle, serait également vaincue (2007: 191).

La mirada de Herzen sobre Hugo cayó en la parsimonia de la ingenuidad. Lo anterior hasta 1851. El giro hugoliano tras el golpe de estado de Bonaparte, dio

---

<sup>30</sup> V. Hugo había aprobado el reenvío a la Alta Corte de los insurgentes del 15 de mayo de 1848. Desaprobó la amnistía de los rebeldes de Junio. En su discurso del 20 del gran mes del mismo año deseaba «le calme dans la rue, l'union dans la cité, la force dans le gouvernement» (2007: 190).



herramientas al escritor ruso para -nuevamente a grito internacional- proyectar con ferocidad el retrato cada vez más consolidado de un nuevo rostro del poeta romántico:

Herzen achève son portrait d'Hugo en rendant hommage à son courage au moment du coup d'État de Louis-Napoléon: enfin, le 2 décembre 1851, il apparut dans toute sa grandeur. À la vue des baïonnettes et des fusils chargés, il appela le peuple à s'insurger; sous les balles, il protesta contre le coup d'État, et s'éloigna de la France quand il n'y eut plus rien à faire. Tel un lion irrité, il fit retraite à Jersey; d'où, ayant à peine repris haleine, il lança contre l'empereur son *Napoléon le Petit*, puis ces *Châtiments*. [...] Herzen cite ensuite les vers célèbres d'*Ultima verba*: « et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là » (2007: 191,192).

Desde entonces la capacidad vocera de Herzen, singularmente, reportero y escritor que no pertenecía al círculo hugoliano, ayudó a Hugo en la proyección de su imagen como figura de autor inquisidor, contestatario ante toda clase de coacción, que lucha contra las desgracias dogmáticas y legislativas, para exiliarse y entablar un diálogo solitario con la rebeldía de los elementos y las cosas. Sabiéndose apoyado por la prensa internacional, gracias en primera línea a voceros como Alexandre Ivanovitch Herzen, Victor Hugo se cree sus palabras de profeta, y comienza a pontificar.

Hugo essayait de jouer un rôle réel: il tentera de sauver John Brown, d'aider les patriotes italiens, espagnols, grecs. Dans un poème des *Châtiments*, « Carte d'Europe », il évoque le peuple russe encore soumis au servage. Dans son discours de juillet 1851, il jugeait que la Russie de Nicolas Ier était l'alliée de la France despotique et de la réaction (Mervaud, 2007: 192, 193).

Pontificado autoral que se labra, construye y funciona desde los andamios de su obra, desde la cual se erige en vocero de naciones. En su discurso del 29 de noviembre de 1854, el escritor manifestará su indignación ante las barbaridades de la Guerra de Crimea, citando las jornadas inglesas que narran los sufrimientos de los heridos, la insuficiencia insultante del personal médico, y el espectáculo alucinado de los montones de muertos arrojados en el valle de Inkermann. Otro fue el caso de Polonia: Victor Hugo había estigmatizado la Rusia de Nicolás I, « pierre du sépulcre qui tombe et ne se relève plus » (Citado por Mervaud, 2007: 195), denunciando una vez más la amenaza salvaje de la oscuridad sobre la luz posible, amenaza representada por la Europa cosaca sobre la Europa republicana.

Herzen había enviado a Victor Hugo un folleto sobre la muerte de Stanislaw Worcell (1799-1857)<sup>31</sup>. Hugo le respondió agradeciéndole las nobles palabras acerca del gran demócrata polaco. En su proclama *À la armée russe* (1857), Victor Hugo, que contaba con el respaldo de patriotas de Polonia y que había lamentado junto con Herzen la muerte de Worcell, conjuró los oficiales y soldados rusos que aplastaban la *Polska* creciente, y compaginaban con exaltar « l'exécration du monde civilisé» (Mervaud, 2007: 195). Al adquirir el respaldo de multitudes internacionales gracias en gran medida a portavoces como Ivanovitch Herzen, no el único pero el más considerable a la hora de ayudar a Hugo a lograr una proyección autoral incisiva socio-culturalmente más allá de Paris, el autor de *Les Misérables* avanzó notablemente en la construcción de sí mismo como figura de autor política y literaria.

### 3.2. Consumación del retrato

Hoy en día, ciudadanos del siglo XXI, después de libros como *El malestar en la cultura* (1930), después de los aportes de la escuela de Fráncfort, después de un Pierre Clastres (1934-1977), podemos ver con cierta ternura tal apuesta ciega en los progresos de la civilización. No obstante, permaneciendo en nuestro problema, a saber, el modo en el que Victor Hugo fabrica de sí mismo una imagen de escritor simbolizada, con miras a la creación de la figura de autor con compromiso de transformación sobre la sensibilidad política, histórica, geográfica y sociocultural de sus lectores, las ingenuidades se transforman en aristas secantes.

Un esbozo anecdótico y sin embargo útil para retratar las facciones hugolianas como rostro que se simboliza con lentitud; que desea hilar lo real con la ficción, haciendo de su vida una narrativa que incide performativamente en los avatares que le competen sociohistóricamente, lo traza bien el crítico Max Poty (2004), quien, en su *Monstres et dé-monstres métaphoriques de la Planète Hugo*, delinea génesis artísticas de Victor Hugo en su querer-devenir-símbolo más que simple escritor contingente.

---

<sup>31</sup> Activista político encarnizado contra el régimen de Nicolás I.

El retrato comienza en las villas de Ávila, donde el pequeño Hugo se da al coqueteo de los temas que irán a marcarlo como una profunda cicatriz literaria:

Le grand poète plaide coupable dès l'enfance dont il triture ce que Freud baptisera sa fable decouverte, enroulant sa toile d'araignée, l'arachnée de l'œdipe auquel se réfère Charles Baudouin, comme à la fatalité—l'ananké—d'une sensibilité, d'un tempérament et d'une prédestination. Le jeune Victor se blesse en jouant avec son frère dans les ruines de Torquemada. Cette ville symbolique constitue par elle-même une plaie béante, indissociable de l'obsession d'une mutilation, d'une défiguration possible, fractalement autre (Poty, 2004: 37).

Inquietud ante las letras ruinosas, sobre las sensibilidades mutiladas, frente a los despojos de la carne y del espíritu. Ante la tumba de un Gran Inquisidor que también dejó de ser un hombre para devenir símbolo oscurantista, la ciudad que marca al pequeño romántico y empieza a labrarlo como escritor, es por igual una naciente París decimonónica embebida de fantasmas dieciochescos. La multiplicidad *in crescendo* de Victor Hugo comienza a labrarse desde aproximaciones a la mitología griega a partir también de la deformidad de la influencia barroca, aquella perla imperfecta que da luces, como hemos visto, a sus obras iniciales.

La obra-Catedral hugoliana, con sus bestias, sus engendros y sus santos, no es ciertamente un rostro-Estado. Se trata más bien de la fisionomía estética siempre en trabajo, en perpetua génesis corpórea, en una destrucción de los gestos que concluye en el de la gravedad multicolor, cambiando de nombre y relanzándose paulatinamente. Del rostro de gárgola en *Notre-Dame de Paris*, al del fusil y la barricada en *Les Misérables*, Hugo llega al pulpo, cuyas metamorfosis nominales son también varias. El siguiente pasaje, descripción de las metamorfosis sustantivas del pulpo y sus singulares alteraciones, nos trae de vuelta la imagen de la araña, cada vez más hugoliana y persistente:

Une forme grisâtre oscille dans l'eau, c'est gros comme le bras, et long d'une demi-aune environ ; c'est un chiffon ; cette forme ressemble à un parapluie fermé qui n'aurait pas de manche. Cette loque avance vers vous peu à peu. Soudain, elle s'ouvre, huit rayons s'écartent brusquement autour d'une face qui a deux yeux ; ces rayons vivent ; il y a du flamboiement dans leur ondoisement ; c'est une sorte de roue ; déployée, elle a quatre ou cinq pieds de diamètre. Épanouissement effroyable. Cela se jette sur vous.

L'hydre harponne l'homme.

Cette bête s'applique sur sa proie, la recouvre, et la noue de ses longues bandes. En dessous elle est jaunâtre, en dessus elle est terreuse ; rien ne saurait rendre cette inexplicable nuance poussière ; on dirait une bête faite de cendre qui habite l'eau. *Elle est arachnide par la forme et caméléon par la coloration.* Irritée, elle devient violette. Chose épouvantable, c'est mou.

[...] Ce monstre est celui que les marins appellent poulpe, que la science appelle céphalopode, et que la légende appelle kraken. Les matelots anglais l'appellent Devil-fish, le Poisson-Diable. Ils l'appellent aussi Blood-Sucker, Suceur de sang. Dans les îles de la Manche on le nomme la pieuvre. (El subrayado es nuestro. Hugo 2005a : 932-933)

La trama arácnida se dice de muchas formas. Y no por azar *La Durande*, barco cuyo motor quedó atezado en las rocas Douvres, se denomina « Le bateau-diable » (Hugo, 2005a: 669. Figura 7): leemos inmediatamente, acorde a la cita anterior: «Poisson-Diable». Presencia acuática, navegante, arácnida, demoníaca, solar, celestial: su andar se hace incisivo y polifónico, está siempre *haciéndose*, antes de empujar otro rasgo de escritura también en mutación.

Incluso se alcanza el paroxismo gesticular al engendrar compuestos distantes, a costa de alargar y forzar el semblante autoral: en efecto, situar en un mismo plano vendavales y cortes de aquilón, trabajos manuales idénticos a trabajos marinos, bucles de realeza connotados en ondas de ultramar, tentáculos en patas y barrotes, monstruosidades en demostraciones, Hugo crea una caligrafía que miró a sus contemporáneos y continúa mirando, de manera molesta en muchos casos, al constante presente. La fórmula del rostro está en la composición de mixtos imposibles, que precisamente cuestionan el concepto de “fórmula”. El crítico Max Poty (2004) toma testimonios notables en torno a la prosa y poética de Hugo para ejemplificar cómo el autor de *Les Travailleurs de la mer* construía su narrativa mediante la mezcla de elementos dispares, haciendo rechinar, más que armonizar equilibradamente, el conjunto creado:

La vague et l'océan se révèlent anthropomorphiques. Dans son *Baudelaire et Hugo*, Léon Celliernote, à propos des *Travailleurs de la mer*: « C'est précisément en évoquant le Roi des Aux Crinières, fantôme hideux et grotesque au milieu des tempêtes, que Hugo écrit: 'Il se dresse debout au haut de ces vagues roulées qui jaillissent sous la pression des soufflés et se tordent comme les copeaux sortant du rabot du menuisier'. On voit là l'origine de la première note de Baudelaire. Cette image a dû le ravir et peut-être la met-il en tête parce qu'il voulait montrer, à propos du titre du roman, comment dans ses comparaisons l'imagination de Hugo unit le travail manuel et la mer ». Dans un insondable grouillant de formes tentaculaires, l'artiste-artisan monstre et démontre (Poty, 2004: 40, 41).

Comparatística de los hombres con los elementos, de la belleza de la monstruosidad, de los dogmatismos con las legislaciones, para constituir un rostro paradójico y misterioso, propiamente personaje hugoliano. El retrato adquirirá varias facetas, hasta convertirse en

figura consumada de escritor, consignado por él mismo (idea que aclararemos al final del presente capítulo). Los pasos de construcción de esta figura autoral pueden bien esclarecerse.

De la mano de Claude Millet (2008) y de José Manuel Losada-Goya (1995) encontramos cuatro facciones centrales que componen sustantivamente a Victor Hugo como figura autoral simbolizada: 1) la experiencia subjetiva de la piedad, 2) los precipicios metafísicos, 3) la voz del repudio y 4) el trabajo en lo insondable. Cuatro líneas no exhaustivas pero sí mayoritariamente radiográficas para retratar la faz hugoliana como escritor-imagen decimonónica, que repasaremos en seguida para comprender mejor ese personaje labrado a lo largo de poesías y prosas, tanto de exilio como de compromiso presencial.

### *1) La experiencia subjetiva de la piedad*

En sus textos críticos, en los prefacios de muchas de sus obras (anotaciones que podrían decirse al margen de las voluminosas construcciones narrativas, poéticas o teatrales), Victor Hugo es prudente con el uso de la palabra *piedad*, entendida en el siglo XIX como medio poético y retórico, que convoca al entendimiento de la violencia social como afección sensible, al mismo tiempo que objetivo de confrontación (Millet, 2008: 8-10).

Comprender la pobreza para combatirla, así como el hambre, la desigualdad jurídica y el crimen. Lo piadoso se oculta en lo dramático, y gracias a este medio alcanza cimas en la reflexión estética, introduciendo articulaciones en la emoción de sus personajes, y en los medios lingüísticos que afectan al lector y al espectador.

Ce rôle joué par la pitié, par l'expérience subjective de la pitié, n'est pas le propre de Hugo, mais de sa génération, cette génération « humanitaire » qui invente, avec inquiétude et enthousiasme, la question sociale, les questions sociales: celles de la violence qu'exerce la société sur ceux qu'elle punit, sur ceux qu'elle réprouve, sur ceux qu'elle exclut de la sphère du droit: le condamné, la femme, l'enfant, l'animal, le malade, l'idiot, le misérable (Millet, 2008 :10).

El conjunto de lo sublime y lo grotesco es ya evidente, no así lo piadoso hugoliano en tanto que apertura: abrirse a multiplicidad de influencias pasadas, que para Millet (2008: 9) hacen las veces, en la obra hugoliana, de vectores retóricos, jurídicos y políticos, que involucran el problema de una recepción del pasado y sus incidencias en la escritura y realidad presente, esto es: la recepción, comprensión y estudio de los malestares profundos de décadas pretéritas, para confrontarlas y ficcionalizarlas con las de su presente, a través de novelas, poemas y obras teatrales que enseñen a sus lectores la capacidad de no juzgar, sino intentar comprender y actuar ante tales afecciones.

Se trata de la recepción de una herencia greco-latina para reinventarla; de una herencia medieval para convertirla y resignificarla. Apertura como obsesión y compromiso autoral ante sus personajes y lectores: cuidado y necesidad de figurarse metódicamente ante ellos para advertir las desgracias de la miseria social, que se recrea bajo diversos trajes a lo largo de siglos. Hugo intenta así proponer un estado utópico en el que él también coexiste como figura-guía.

El epicentro no es sólo moral, sino ético y pragmático. Ni la piedad ni el compromiso se entienden aquí como ideales imaginarios, sino como prácticas, modos de funcionamiento, relaciones entre acciones y pasiones de discurso, de cuerpo; características de un temple situacional y de carácter espiritual, contando sus sistemas valorativos geopolíticos, que es lo que llamaremos aquí una visión cabalmente metafísica (Millet, 2008: 9, 10).

## 2) *Los precipicios metafísicos:*

La visión, punto de vista o perspectiva que desborda lo físico para atravesarlo y desbordarlo, es expuesto por Hugo en *Les Misérables* a través de la voz de Monseigneur Bienvenu de la siguiente manera: a la afirmación – « Votre aimez-vous les uns les autres est une bêtise ». El obispo responde:

– Eh bien, répondit monseigneur Bienvenu sans disputer, si c'est une bêtise, l'âme doit s'y enfermer comme la perle dans l'huître. Il s'y enfermait donc, il y vivait, il s'en satisfaisait absolument, laissant de côté les questions prodigieuses qui attirent et qui épouvantent, les perspectives insondables de l'abstraction, les précipices de la métaphysique, toutes ces profondeurs

convergentes, pour l'apôtre à Dieu, pour l'athée au néant : la destinée, le bien et le mal, la guerre de l'être contre l'être, la conscience de l'homme, le somnambulisme pensif de l'animal, la transformation par la mort, la récapitulation d'existences que contient le tombeau, la greffe incompréhensible des amours successifs sur le moi persistant, l'essence, la substance, le Nil et l'Ensa, l'âme, la nature, la liberté, la nécessité ; problèmes à pic, épaisseurs sinistres, où se penchent les gigantesques archanges de l'esprit humain ; formidables abîmes que Lucrece, Manou, saint Paul et Dante contemplant avec cet œil fulgurant qui semble, en regardant fixement l'infini, y faire éclore des étoiles. (Hugo, 1998 : 94, 95)

El pasaje es considerable porque toca a la necesidad y al destino, componentes del campo conceptual de la *Ananké*, como abismos creadores de figuras autorales con capacidad, para Hugo, de contemplar una imagen celeste. Él mismo desea pertenecer a ese pódium de escritores que cita, y así, crea el concepto de "precipicios de la metafísica" para construir un promontorio que le permita a él también, a través de sus ficciones, labrarse el ojo fulgurante de sus admiraciones perennes: Lucrecio, Dante.

Los peñones metafísicos como atributos de re-significación ficcional y espiritual ante herencias antiguas, son insistencias personales que Victor Hugo transmite a sus narraciones como ejes de una Humanidad anhelada. En ésta, los seres fronterizos, las almas aplastadas, a saber, la indigencia de la cuestión social que el autor vive y habita, adquiere la facultad de responder a las leyes que la excluye y aplasta. Es lo que denuncia a su modo, siguiendo a Hugo, Claude Millet:

Les questions sociales retournent l'espace de la société, et dans une perspective métaphysique, celui de l'Humanité, en posant en leur centre ces marginaux, ces êtres-frontières que définit leur souffrance ; qui sont dans la société (et dans l'univers), violemment soumis aux lois, en même temps qu'ils sont tragiquement dehors, et hors droit, en acquérant la manière de le confronter (2008: 10).

La cuestión social, cualquiera que sea la época de que se trate, es inmediatamente una pluralidad. Se trata de presencias ficcionales, narrativas o reales, oprimidas y opresoras a través de leyes igualmente múltiples, cuya gama recorre los matices que conducen de la física a la metafísica de las costumbres. Los marginalismos, los seres-frontera que definen el sufrimiento o cuando menos la incomodidad de una sociedad que busca conducirse rectamente, se ven alimentados y fortalecidos por las mismas explotaciones que padecen. La rectitud inexistente se ve así labrada de oblicuidades, deformaciones, interioridades y

exteriorizaciones de una ley en desequilibrio constante, que marca con signature de pólvora y de sangre el paso de un régimen social a otro.

Es lo que vio el autor de *Les Misérables* en el caso de la caída de la Monarquía de Julio: sustituir una estructura autocrática por una monárquica mesurada, donde la naciente voz de una república participase activamente en los conflictos legislativos, significó en últimas suplantar simples nombres para seguir jugando casi el mismo juego. El problema mayor de la Revolución de Julio, aquél que para Hugo faltó verdaderamente desenredar, no reside en las instituciones, en los regímenes ni en sus estructuras representativas nominales, sino en la configuración y desconfiguración de la realidad que los implica y bautiza.

De ahí el carácter particular de lo metafísico cambiante en la obra hugoliana, como también ocurre (aunque en proporciones distintas) en otros románticos de su generación, particularmente Balzac y Dumas: un promontorio metafísico que no se circunscribe ni edifica en la esfera de los nobles corazones, sino que invita a la revuelta, o al menos a un cambio integral ilimitado, desbordante, inacabable (Millet, 2008: 10). Un corazón literario y múltiple en revolución, agitación, convulsión y búsqueda permanente.

### 3) *La voz del repudio*

Otro efecto de la conjunción entre lo grotesco y lo espiritual, y que delinea el retrato de Victor Hugo como escritor-símbolo, es el de repudiar con ironía la indiferencia de lo formal y lo aceptado ante los esfuerzos y obras a veces titánicas que cumplen los seres marginales, rechazados e invisibles: los seres hugolianos sufren para consumir los códigos de un *pathos*, tras lo cual, empero, todo parece volver a su pretérito orden, en un mundo literario que denuncia el desconocer los sacrificios imperceptibles de aquellos que quisieron cambiar su realidad.

Así es el caso de Ruy Blas en la obra teatral homónima lograda por Hugo en 1838: Blas sostiene el frasco de veneno que se ha procurado para el trágico suicidio, tras lo cual todo seguirá igual. O el caso de Gilliatt en *Les Travailleurs de la mer*, cuya monumental fusión con los elementos es tranquilamente ignorada por Mess Lethierry, por Déruchette, y por el reverendo anglicano Ebenezer Caudray, al final de la obra.



El repudio hugoliano denuncia la indiferencia con la que un orden instituido omite los actos creadores de lo tangencial, de lo patológico, negando posibles héroes porque no se encuentran en el retablo notable de la aceptación social, permaneciendo en la comunidad de los omitidos, es decir, en la de aquellos seres inaudibles porque su palabra parece no contar. Tal repudio teratológico (en tanto que lo omitido por el buen sentido común de los personajes, tanto de *Notre-Dame de Paris*, como de *Les Misérables*, como de *Les Travailleurs de la mer* es siempre lo monstruoso), parece animar, en Hugo, una compulsión con respecto a los desvaríos más repulsivos, a los caracteres menos notables en el plano de las buenas costumbres.

Aquí, un rasgo definitorio del autor empieza a diferenciarlo de los rostros de sus contemporáneos. Chateaubriand, por ejemplo, denunció tal afecto por la deformidad, tal privilegio de las almas más complejamente erradas (en términos de errancia, deambulación sensorial y formal). Donde los ideales de la nobleza y la belleza peligran por alterar sus sentidos clásicos, el vizconde de Saint-Malo se pronuncia peyorativamente:

Dans son *Essai sur la littérature anglaise* Chateaubriand s'horripile de cet amour pour les bancroches, qui porte le pathétique de la « nouvelle école » (et c'est manifestement Hugo qui est tout particulièrement visé) à privilégier les êtres les plus dégoûtants. Dans son œuvre romanesque – et la même remarque pourrait être faite à propos des romans de Germaine de Staël ou de Marie Shelley par exemple – n'est pas pathétique n'importe qui, ou n'importe quoi, mais seulement les êtres et les situations marqués par un certain caractère de noblesse, par le sceau de l'idéal (Millet, 2008: 11).

Lo notable y lo reconocible en la narrativa clásica, e incluso pre-romántica, son fuertemente moralizados en el sentido que los personajes de los diversos dramas justifican sus obras e incluso sus padecimientos en función de cualidades formativas y de educación en el plano de la virtud aplaudible. La lógica de la proyección hacia una bella voluntad de los ideales carece en el romanticismo decimonónico de esencia, donde toda línea ilustrativa del entendimiento se perturba por vacuolas de fealdad. El ideal neoclásico y el énfasis pre-romántico todavía oscilan y dependen de las lógicas del discurso y su depuración formalista, mismas que se ven vaciadas de sentido en el rostro romántico (Millet, 2008: 16, 17). Victor Hugo en especial, aun cuando insufla el método depurativo del lenguaje hasta elevadas esferas, vive en un universo de lo indecible, de lo intransmisible, de lo que apenas se puede comunicar a partir de hondas intuiciones.

De ahí su producción continua de monstruosidades y su repudio al aplauso exclusivo ante lo establecidamente aplaudible. En Hugo, los primeros monstruos que desbaratan el lenguaje del aplauso instituido serán Han de Islandia y Quasimodo, malogrados mudos, personajes de la oscuridad. Fue también « La chauve-souris » de 1822, poema de sus *Odes*, aun cuando en tal poemario la relación con sus protagonistas se liga a la influencia notable de la Contra-Revolución y su sintaxis, embebida de amplias condiciones y reacciones discursivas formales.

La doble conversión a la república y al espiritismo al comienzo de 1850, despoja a la expresión hugoliana del carácter demostrativo y subraya su repudio al aplauso de lo visible y lo notable: ya no se trata de probar hechos y situaciones para construirse como bella consciencia, sino de exaltar creaciones, ficciones, narraciones que no estén condicionadas por ninguna autoridad impositiva. El autor se escribe a sí mismo, para –por metonimia sociocultural- escribirle a un círculo cada vez más amplio de lectores.

#### 4) *El trabajo en lo insondable*

La facción hugoliana que se forja durante los años del exilio es la de la búsqueda de un trabajo sin descanso a favor de la integración entre lo humano y lo no humano, entre la naturaleza animal y la celestial, entre lo sagrado y lo secular, entre lo normal y lo monstruoso. Personajes/labriegos abundan por cada página de *Les Travailleurs de la mer* y de *L'homme qui rit*: figuras de corsarios, cingaros y demonios fantasmales son seres de integración laboriosa entre elementos dispares: la pobreza con la piedad, el sufrimiento universal con los padecimientos singulares, la miseria con la grandeza. Es la búsqueda que el propio Hugo manifiesta en las siguientes líneas, refiriéndose a *Les Travailleurs*:

Après la consolation et l'assainissement de la Misère, l'auteur tente la glorification du Travail. Le Travail ! Quoi de plus grand ! La civilisation n'est autre chose que le travail humain capitalisé. Le travail est divers, comme le progrès. Le plus auguste effort de l'homme, c'est son effort contre l'élément. Il lutte plus qu'avec l'ange ; il lutte contre Dieu. Ceci est la première forme du travail. L'auteur a commencé par elle. Il a mis l'homme face à face avec l'immensité. Le progrès, force indéfinie, aux prises avec la nature, force infinie, tel est le spectacle. Pourquoi réserver l'épopée à la guerre ? Le travail peut être épique. L'auteur le croit (Hugo, 2005a: 1361).

“El autor lo cree”, “el autor piensa”, siempre la referencia a sí mismo en tercera persona del singular que acentúa una distancia interior para consigo mismo, diferenciando por un lado al hombre y por otro a la figura de escritor. En este caso, es a través del ejemplo del trabajo ante la inmensidad que Victor Hugo se ficcionaliza como confrontador de opuestos magnánimos. Millet leerá esta idea como un deseo de identificación hugoliana con el acto de trabajar en función de una integración de los elementos tanto naturales como artificiales, tanto crueles como piadosos: el marginalismo, la exterioridad, lo tangencial, se unen con lo aceptado formalmente para lograr la narración de una nueva vitalidad, a través de una práctica de la piedad y de la compasión entendidas no como bellos sustantivos, sino como una piedad monstruosa y una compasión siniestra: atributos de una sintaxis que se despliega con mayor amplitud en tanto que lo humano y lo ficcional no-humano cohabitan:

L’humanisation de l’Homme, comme chez Rousseau, passe par le détour de l’identification au non-humain, à l’animal souffrant, mais aussi chez Hugo à ces autres figures de l’extériorité que sont les monstres. « Commençons donc par l’immense pitié », dit un chapitre détaché des Misérables. La pitié n’a même de sens que si elle est immense, sans limites, travaillant à l’intégration de tous dans la société et de Tout dans l’univers par la compassion, la souffrance ensemble. Il faut pleurer « sur », et « avec », dans l’évidence d’un partage de la douleur; la circulation abyssale des larmes relie dans l’infini vivant (Millet, 2008: 13).

Ante la lógica del egoísmo social, en la que los hombres son tan desentendidos de sí como sus mismos y profundos predadores, Victor Hugo apela a un compromiso de escritura que intenta sobrevolar lo humano justamente para penetrarlo en sus más hondas tendencias antropofágicas. Al crearse como símbolo literario, Hugo busca enriquecer su propia humanidad hasta desbordarla, insuflándole en su universo narrativo multiplicidad de elementos no humanos: fuerzas telúricas, tormentosas, marinas, esteparias.

Al compeler *el esfuerzo de compromiso*, a punta de tomar por objeto las figuras de horror repulsivas (que espontáneamente pueden suscitar rechazo y distancia), lo patético hugoliano se extiende más allá de los bordes de una imaginación que crea su propio Universo autoral. O no hay lugar para tal creación prometeica en la literatura de la República y del Segundo Imperio, o bien el gobierno de las leyes se embebe de lo monstruoso grotesco y reconoce sus propias malformaciones.

Prueba e intento de ruptura ante la jerarquización y segmentación arbitraria de lo viviente (en la sociedad, en la naturaleza), que trabaja para fecundar una conjunción de sensaciones infinitamente acaparadora: « La grande parenté du vivant, puisqu'hélas ! hélas ! hélas ! tout est vivant ! tout pense », [...] 'ces êtres différents de l'homme que nous nommons bêtes, choses, nature morte' » (Millet, 2008 : 14).<sup>32</sup> Victor Hugo propone así, con extravagancia inusual, un nuevo tipo de integración animal, paisajística, humana y a la vez sobrehumana.

[...] la « philanthrôpia sans limite » qu'ont pensée les premiers Théophraste et Plutarque, et qui fait de l'élargissement de la pitié au non-humain la condition nécessaire de l'humanité de l'Homme. La pitié pour Hugo n'est une initiation qu'à la condition de son extension à l'infini, dans la grande fraternité des vivants – les plus dégoûtants compris. (Millet, 2008: 15)

Tal filantropía hacia todo y todos prefigura y será retomada por Rimbaud en la llamada carta del vidente: el poeta es el integrador de todas las formas de sufrimiento, de locura, de amor, de odio. Roba como Prometeo para unir lo sobrehumano con lo mortal, arribando entre lo desconocido, entre lo infinito del alma cultivada, entre la visión de lo invisible, gracias a devenir un monstruoso trabajador. El siguiente pasaje, tomado de la carta a Paul Demeny fechada el 15 de mayo de 1871, expresa la resonancia autoral de ambos poetas (Rimbaud-Hugo), que explica también la inclusión de Victor Hugo en el panteón de los “videntes”:

Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant - Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!

[...]

Donc le poète est vraiment voleur de feu.

---

<sup>32</sup> Aquí Millet se apoya en los textos hugolianos: *Les Contemplations*, VI, 26, G. Rosa y J. Seebacher (dir.), Laffont, Paris, colección « Bouquins », (1985: 548). Y el prefacio de la primera serie de *La Légende des siècles*, Paris, ed. J. Gaudon, « Poésie II », (1985: 568).

Il est chargé de l'humanité, des animaux même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme: si c'est informe, il donne de l'informe.

[...]

- Hugo, trop cabochard, a bien du vu dans les derniers volumes: *Les Misérables* sont un vrai poème. (Rimbaud, [1871]/1975: 139, 140, 141).

Un singular régimen y matiz de lo patético se elabora de golpe en la literatura hugoliana durante el exilio, que necesita incluso de lo orgánico repulsivo para lograr la coexistencia de seres extraordinarios: multitud de presencias larvarias y reptiles que ayudan e inclusive se enseñan como condiciones necesarias para las epifanías sublimes de los ángeles en los abismos. O para la construcción de toda una epopeya sobre «le geste énorme et surhumain» (Victor Hugo, 1950: 280), poema de *La Légende des siècles* redactado en 1883, donde se enfatiza la integración sobrehumana de lo temporal y lo intemporal, que se cumple, como lo indica Rimbaud, por un robo, por un crimen, y, en el caso de Hugo, por un «éclatant meurtrier» (Hugo, 1950: 279), es decir, por la narrativa que se hace visionaria a través de la muerte de muchos de sus impedimentos ficcionales, desbordando y dando paso a la anarquía de la imaginación.

Lo grotesco no es solamente la piedra angular del compromiso ilimitado, sino también de la escritura patética, a la que el propio autor ha asignado peligrosamente la tarea de asumir en su interior lo sublime horroroso y lo hilarante/estrambótico: la dictadura de las tempestades y su mueca cuando lo humano intenta repetirlas:

Une tempête est un acte de dictature de l'ombre rétablissant l'équilibre. Disons-le en passant, quand un homme, dans la région des faits sociaux, a la prétention d'en faire autant, cette parodie n'a qu'un défaut, il lui manque l'infini. Un tremblement de terre humain est un crime. L'homme, imitant l'autorité de Dieu, reste petit et devient horrible. Le singe est le commencement du démon (Hugo, 2005a : 1038).

Se trata del momento de riesgo de la escritura en la que lo patético grotesco se mezcla con el horror sublime. Entramos en la poética romántica de lo sublime negativo donde se labran imágenes mixtas y peligrosas en tanto que contrastan desordenadamente, poniendo en conflicto la solidez de la figura autoral del escritor. Lo sublime negativo implica un peligro, pues abarca las fuerzas que sacuden y rasgan la preservación del yo: son

el padecimiento y el riesgo que se condensan, de acuerdo con Burke en su *Indagación filosófica sobre el origen de las ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1756), en el miedo, en lo tenebroso, en lo angustiante como acontecimiento de la mente, aun cuando se construya en un universo narrativo ficcional:

[...] Lo sublime negativo encierra una amenaza, incluye las dos ideas que amenazan la auto-conservación: el dolor y el peligro, que se resumen en el terror como fenómeno psicológico o con la presencia de objetos terribles o fuerzas análogas (porque lo informe también puede despertarlo). En cualquier caso, se trata de una idea producida por la impresión más fuerte “que la mente es capaz de sentir”, “y sin una fuerte impresión nada puede ser sublime”. Ningún placer positivo le pertenece, por lo que hay que caracterizarlo como un “placer negativo”. Para ello se requiere una distancia: que el dolor y el peligro no sean agobiantes. Los ejemplos que pone Burke asocian lo sublime con sentimientos que cabría calificar de grandiosamente... morbosos: el espectáculo del ajusticiamiento de un criminal famoso, el incendio de Londres, la atracción de las ruinas. La sospecha que cabe plantear también a Kant, y que Burke rechaza, se refiere a si no es precisamente esa inmunidad la que causa deleite (Molinuevo, 2009).<sup>33</sup>

De ahí tal vez el sentimiento de incomodidad que produce la facción de lo sublime negativo en el rostro de Victor Hugo; una risa construida de elementos narrativos oscilantes entre la sublimidad y la barbarie, que reposa por naturaleza sobre la asimetría. Sobre el desequilibrio y la deformidad que intentan componer formas y equilibrios novedosos, a riesgo de molestar al lector dándole finales inesperados y amargos. La amargura y la dulzura se compenetran en párrafos donde lo burdo y lo sutil se fusionan desesperadamente. Es el caso de la relación entre el gran y viejo marino Mess Lethierry y su hija Déruchette, consolidando uno de los contrastes más fuertes de la novela *Les Travailleurs de la mer*: la delicadeza de lo salvaje (Hugo, 2005a: 658-661).

El lector se ve en la libertad de recortar, de su atracción por la obra hugoliana, el elemento del patetismo, el lado de la amargura o el plano del salvajismo. Pero también se ve libre de aceptar el lamento que brota de la carcajada, la simultaneidad de lo cruel y lo esperanzador. « De pleurer et de se moquer- d'être bon et/ou impitoyable » (Millet, 2008: 17). De enfrentar el compromiso de escritor que si quiere

---

<sup>33</sup> Tomado del *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, edición virtual, Román Reyes (Director), en: Molinuevo, José Luis, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/S/index.html> Recuperado la fecha del 30/06/2014.

hablarle a los mixtos más dispares, debe fundarse políticamente en la voluntad y práctica que reside en la eficacia de la deformación.

Simultaneidad del Terror y de la Amnistía, de la curación con manos ensangrentadas: un bricolaje irreparable que crea la mascarada trasparente de sus obras de exilio. Construcción autoral en la que lo demoníaco toma también las medidas de la sensación piadosa, en un padecer que se confunde con el altruismo singular de los personajes: el Barco-Diablo de *Les Travailleurs de la mer* es aquél que sólo puede compararse con la santidad de Déruchette, en el caso de Mess Lethierry. El retrato que el escritor realiza de este personaje, para arribar a su amor compartido entre el barco y la niña, no deja de plantear un hondo sabor a autoretrato:

Un être qu'un suroît transfigure et qu'une redingote abrutilit, qui ressemble, les cheveux au vent, à Jean Bart, et, en chapeau rond, à Jocrisse, gauche à la ville, étrange et redoutable à la mer, un dos de portefaix, point de jurons, très rarement de la colère, un petit accent très doux qui devient tonnerre dans un porte-voix, un paysan qui a lu l'Encyclopédie, un Guernesiais qui a vu la révolution, un ignorant très savant, aucune bigoterie, mais toutes sortes de visions, plus de foi à la Dame blanche qu'à la sainte Vierge, la force de Polyphème, la volonté de Christophe Colomb, la logique de la girouette, quelque chose d'un taureau et quelque chose d'un enfant, un nez presque camard, des joues puissantes, une bouche qui a toutes ses dents, un froncement partout sur la figure, une face qui semble avoir été tripotée par la vague et sur laquelle la rose des vents a tourné pendant quarante ans, un air d'orage sur le front, une carnation de roche en pleine mer ; maintenant mettez dans ce visage dur un regard bon, vous aurez mess Lethierry.

Mess Lethierry avait deux amours : Durande et Déruchette. (Hugo. 2005a: 658).

En el plano del barco llamado *Diable*, se configuran y desfiguran las sensaciones materiales y humanas: se le da al objeto atributos de egoísmo, pero un egoísmo sentimental, cuando espera lánguido atrapado en las rocas (Millet, 2008: 18). Lo patético-grotesco en Victor Hugo es un patetismo que busca peligrar su propio relato: no se trata de un compromiso escritural que desea corregir sus errores, sino de un comprometerse con la creación sintáctica misma, para anunciar la transformación narrativa y culminarla al interior del propio discurso, proporcionándole los giros semánticos menos pensados (del *argot* de los suburbios al deforme español de los gitanos).

Tales gestos de dicción rotativa son a la vez tomas de posición y riesgos de estilo, pero trances y defectos superables si se los afirma lo necesario. Victor Hugo

conoce y demuestra con su obra que toda virtud de escritura, planteada mesuradamente, con debilidad de recato, se convierte en defecto o vicio gramatical. Toda aberración malograda, empero, alcanza o puede alcanzar el estado de virtuosismo narrativo si se la estudia y desarrolla hasta más allá de sus propios límites, donde la lógica del buen sentido se desfigura.

La facción hugoliana de lo patético grotesco -que deforma a medida que construye su propia estampa de escritor-, convoca un nuevo aspecto de su rostro autorial: aquél que lo liga a la *Ananké*, para forjarlo en símbolo autónomo (como explicaremos a continuación, en el capítulo VII) de rupturas socioculturales que lo sustentan. A medida que Victor Hugo se consolida como imagen autorial a través del símbolo de la *Ananké*, más se compromete activamente con los trasfondos contextuales de su medio acuciante. Analicemos, pues, esta nueva facción del retrato de autor.



## CAPÍTULO VII

### LA ANANKÉ EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA OBRA-SISTEMA

#### 1. EL LÉXICO DEL ARCHIPIÉLAGO DE LA MANCHA

En el presente capítulo estudiaremos la relación del campo conceptual de la *Ananké* con las posibilidades ficcionales de lucha que Hugo asigna a sus personajes cuando enfrentan y encaran su destino, posibilitando una autonomía ante las fuerzas de la fatalidad signada. Acto seguido veremos lo que implica esta posibilidad bélica en Victor Hugo a su regreso a París tras el exilio; lo que su retorno tradujo para su imagen escritural, así como para su efectiva acción a nivel internacional, a través de una diversidad que permitió a su narrativa alcanzar distintas geografías y lograr considerables confluencias.

Estudiaremos si la *Ananké*, en Hugo, trata de una naturaleza unitaria o compuesta: si se trata de tres *Anankés*, tal como la advertencia a *Les Travailleurs de la mer* lo propone, o si se trata de una sola fuerza narrativa, compuesta de diversos grados de figuración, que construye la densa arquitectura de una obra. Revisaremos a su vez la obsesión figurativa hugoliana, adentrándose a una Francia para él mística tras el destierro, e impregnada de sus propias vivencias esotéricas.

#### 1.1. De la confrontación creadora

La autonomía en Hugo no es enemiga de la necesidad, del destino o del *fatum*, esto es, del campo conceptual de la *Ananké*: las novelas dan prueba de un territorio de lucha entre los protagonistas y su crecimiento en fortaleza y vitalidad a medida que encaran con

violencia su propia fatalidad. Quasimodo adquiere a lo largo de *Notre-Dame de Paris* la fuerza autónoma de combatir su sumisión ante Frollo, y también su cuerpo maltrecho y dominado (Hugo, 2005b: 496,497). Jean Valjean confronta su destino cuando, al verse armado y poderse vengar de aquellos que no hicieron más que oprimirlo durante toda su vida, dispara, pero a los fusiles de otros, sin matar ni herir a nadie (Hugo, 1998, 1621). Gilliatt confronta su *fatum*, en lugar de verse oprimido por él, al no perecer opresivamente por el mar, sino fundirse en él por voluntad propia. (Hugo, 2005a: 1006-1017).

Afirmamos que la narración de la búsqueda de la autonomía y la fuerza múltiple de la *Ananké* se producen a su vez como siameses de un mismo cuerpo autoral en producción. Si el escritor de *Cromwell* hace de sí cada vez más una figura comprometida con las efervescencias revoltosas de su entorno, su autonomía es la de aceptar que fuerzas externas lo crean, tanto como él las crea a ellas. Es intuir que lo ajeno al propio destino es parte fundamental del mismo, aun cuando se comprometan luchando. Tal tensión se desarrolla sistemáticamente en las ficciones que nos competen, en diálogo recíproco.

Victor Hugo se sabe comprometido con su obra múltiple, tal como Mess Lethierry con *La Durande*, como Frollo con su voluntad de alquimia, como Madeleine con Montreuil-sur-Mer. Como Victor Hugo con Francia pero también con el exilio, el cual lo depuró novelística y ensayísticamente. Recordemos que gran parte de su producción escritural se resolvió como proscrito, dando término a multiplicidad de proyectos conjuntos e inacabados. Es lo que muestra Yves Gohin (2005), al señalar la depuración autoral de Hugo desde su salida obligada de París:

Le souci d'une audience immédiate, le besoin d'un ancrage dans le concret de l'histoire conduisent Hugo à publier d'abord, comme un aspect de ce message, *La Légende des siècles*. C'est à une « phase de prose » qu'il veut se consacrer ensuite. Entre l'achèvement des *Misérables*, le chantier de *Quatrevingt-treize* et le projet du roman du Serk (*Les Travailleurs de la mer*), [...] inspiré pourtant par le sentiment d'une urgence, demeuré à l'état d'ébauches et de fragments, mais dont l'unité visée gouverne les œuvres achevées et publiées durant cette période (Gohin, 2005 : 1283).

Tal cantidad de textos culminados dieron al autor, a su llegada tras el exilio, una representatividad generalizada que le permitió intervenir en los conflictos políticos que encontró a su regreso en Francia. Evocaremos como ejemplo la obra llevada a cabo por

Victor Hugo al proteger a los Comuneros, en lucha por su amnistía. Esto para mostrar hasta qué punto la figura de autor comenzó a hacer efecto sobre todo en el retorno; efecto o capacidad de acción sin la cual, al decir de Claude Millet:

On manquerait l'étrange phénomène qu'est Hugo. Il faut d'abord noter que cette action, comme celles des héros de la pitié de *La Légende des siècles*, est une action risquée, que la pitié pour les Communards, dans le contexte de déchaînement de la haine sociale des années 1870, est une pitié dangereuse, héroïque: la lapidation de sa maison à Bruxelles, dont Hugo avait offert d'ouvrir les portes aux Communards en fuite, la violence inouïe des députés et sénateurs conservateurs et les ricanements de la presse de droite en portent le témoignage (Millet, 2008 : 21).

Los Comuneros en fuga, los diputados y senadores que desde partidos ideológicos violentaron los testimonios de la época de Sedán, comprometen a Victor Hugo, lo compelen como símbolo social de refugio y defensa, de resguardo y de contestación. El combate por la amnistía de los Comuneros fue el último gran arrebató en voz alta por parte de Victor Hugo, a riesgo de un total aislamiento y ruptura de amistades (incluso Louis Blanc y Victor Schoelcher -1804-1893- condenaron el asilo que el autor de *Les Misérables* ofrecía a los Communards en su casa de Bruselas).

La condena dio al escritor nuevas funciones autorales: ahora era autor- asilo, nueva alteración para los órdenes apaciguados del entendimiento jurídico. Tal rostro de Hugo abrió en él una larga pugna, un combate de diez años, donde lo que se puso en juego fue su compromiso social, y las fuerzas públicas que le arremetían. Los acontecimientos bélicos de 1870 modificaron términos histórico-políticos centrales, pues si bien una tiranía sucumbió sólo para edificar otras, sus implicados y artífices, protagonistas creados por la época, adquirieron nuevos sentidos, nuevos modos de ser y de pensar su realidad concreta. En el caso de Victor Hugo, la caída del Segundo Imperio lo creó como símbolo del retorno republicano a la capital Francesa (Millet, 2008).

Tal cambio de órdenes confirmó, a los ojos hugolianos, aquello que ya estaba contenido en la llamada a la sustitución de los regímenes legislativos en la década de 1830, pero acentuando la difusión de una triste boya que orienta a las sociedades, y que se repite desde antes que Homero: a saber, que no hay solución de escape ante los

ciegos gabinetes en los cuales se encierra a las criaturas que han sido trituradas por la rueda legislativa, dogmática o elemental del destino. Como lo indica a su modo Claude Millet: « Tous les problèmes, moraux, juridico-politiques, socio-économiques, religieux, se laissent ramener à la nécessité » (2008: 21).

No hay escape, pero si capacidad de confrontación creadora. La proliferación de monstruos patéticos en la obra hugoliana responde indirectamente a la inyección de una efervescencia cultural que lo acicatea, forja sus músculos, esboza sus facciones. Anudamiento de la trama social para Victor Hugo, que es creado como figura de escritor perenne gracias a los personajes que lo desbordan como ser humano pasajero: Quasimodo, Val Jean, Gilliatt.

Pero existe otro rasgo céntrico en este rostro autoral que se dibuja; quizás uno de los más considerables. Hemos dicho que la escritura y el pensamiento hugoliano, por más ricos que sean en léxico, giros retóricos, vocablos inagotables, tienden paradójicamente hacia (o se debaten con) sus propios silencios, sus propias imposibilidades de dicción: lucha en un universo donde lo decible y lo indecible se tensan entre fuertes intuiciones apenas esbozables. Aun cuando tome varios volúmenes hacerlo.

Pues bien, la paradoja suprema de esta tensión radica, como analizaremos a continuación, en la tendencia hugoliana a producir, aludir, evocar un multilingüismo como bisagra que se inserta, precisamente, en la ranura en la que la dicción y lo indecible estallan.

## 1.2. Excedencia de los límites lingüísticos del habla vernácula

*Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire...  
Oui, je suis ce Danton! Je suis ce Robespierre!  
J'ai, contre le mot noble à la longue rapière,  
Insurgé le vocable ignoble, son valet,  
Et j'ai, sur Dangeau mort, égorgé Richelet.*

« Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*

Ciertamente, en las obras de Victor Hugo abundan citas en latín, y en menor cantidad, griego, español, inglés e italiano. Aun así, el acento sobre un multilingüismo como facción de retrato autoral vive a punta de alusiones, indicaciones, proyecciones, desde una sola lengua mayoritaria (en Hugo, desde luego el francés), que invoca un terremoto torbellinesco de idiomas y sociolectos.

José Manuel Losada-Goya (1995) muestra cómo la proliferación de monstruos que veíamos en el capítulo anterior, compagina con la multiplicación sustantiva de locuciones desmesuradas. Los diccionarios no ayudan: mejor aún las Enciclopedias, los trabajos llamados científicos, las consultas callejeras, las indagaciones personales. Para el despliegue terminológico de *Les Travailleurs de la mer*, por ejemplo, el autor necesitó sentarse a digerir (pues en estos casos copiar palabras genera simples prácticas estériles) todo un dédalo teórico de océanos verbales.

Fuentes del tipo *Coupures de journaux sur les pieuvres* (s/f), *L'Encyclopédie de Lachatre pour les noms de poissons et de plantes sous-marines* (s/f), los libros de P. Meller y de Zurcher y Margollée sobre los vientos y las tempestades, las historias de Jersey y de Guernesey, un glosario del dialecto anglo-normando de las islas, antiguos tratados de marinería para la terminología de la navegación, de la carpintería naval, enriquecieron el vocabulario hugoliano en la fase de su vida en el exilio (Losada-Goya, 1995: 77). No sobra acentuar, en lo que una proliferación lexicográfica determina para la construcción de una figura de escritor, que Victor Hugo se interesa de manera sustancial por los glosarios de lenguas extranjeras y refugiadas; incluso por aquellas que sin alcanzar el estatuto de lenguaje, no sólo se conforman sino que se multiplican bajo la trama de *dialecto*.

Losada se pregunta: ¿por qué, en Victor Hugo, tal necesidad de desbordar los límites de la lengua materna, incluso en su propio centro (enriquecimiento mayúsculo del propio vocabulario)? ¿Por qué tiende el autor empecinadamente, con testarudez de bestia, hacia tal proclividad por la utilización de nombres propios y foráneos, tecnicismos y extranjerismos?

Proclividad es poco; esta tendencia roza la pura obsesión; así, Brunet ha cotejado un total de 8900 vocablos diferentes que se desarrollan en un total de 85290 recurrencias a lo largo del corpus citado. No somos los primeros en decir que Víctor Hugo encuentra en el nombre propio, en el nombre foráneo también, algo que en ocasiones no podía proporcionarle el lenguaje común: la poeticidad. En efecto, debido a su novedad, a la atención que despierta en el lector, el vocablo no

común esconde insospechados tesoros poéticos: el lector no pasa sobre el extranjerismo como sobre cualquier otra frase a la que ya se encuentra habituado; este primer sobresalto que produce la sorpresa de lo inesperado es inmediatamente substituido por una reacción natural: la intensidad de una atención fuera de lo común. Aún diríamos más: esta intensidad de atención implica un tercer paso: el de la interrogación, el anhelo de saber, de comunicar con el autor, poeta o narrador, y el universo imaginario que se desarrolla en el texto que el lector tiene bajo sus ojos. (Losada-Goya, 1995: 78).

El léxico del archipiélago de la mancha, en su carácter primitivo, en su oscuridad intermitente, es sólo misterio. Una vez en él, el escritor toma sus facciones y potencia su facultad de secreto, de imprevisibilidad e inasibilidad, de mayor intensidad en la poetización *en sí y para su obra*. Si a lo anterior se suma el elemento de influencia de la sonoridad especial que poseen ciertas palabras extranjeras, el lector se percata de inmediato del acervo poético/intrigante que en ellas se alberga. Losada se apoya en lo que Étienne Brunet (1988), recobrando postulados jakobsonianos, ha denominado con respecto a tal función poética « *fonction phatique* » (1988: 309), para subrayar la incapacidad que el lector experimenta de abstraerse a esta atracción ante la intriga y la presencia del misterio arrojadas en una palabra o expresión. El extranjerismo, usualmente raro y desconocido, puede perder capacidad designativa y denotativa, pero siempre gana en presencia evocativa y de connotación.

Si, como ha hecho Losada-Goya siguiendo a Brunet, procedemos a una aproximación ante las consecuencias de tales giros connotativos (limitándonos, como conviene a nuestra exposición, al multilingüismo del poeta romántico), veremos que para Victor Hugo lo que es Francia y Europa se encuentran enfocadas casi bajo igual perspectiva: es como si ambas geografías se reclamaran recíprocamente como regentes de la Civilización Mundial (es lo que veremos en el aparte 4. 2 del presente capítulo, detallando el pináculo inalcanzable en el que, con cierta miopía, Victor Hugo sitúa a la lengua francesa por encima del resto).

Lo anterior no es inexplicable, pues en el pensamiento político de Hugo (y lo mismo ocurría con Chateaubriand y con Lamartine) nada interesaba tanto como el destino de Francia y la construcción de una Europa de estados unidos. Otro tanto ocurre con las lenguas respectivas de cada estado europeo, y de manera especial, con los idiomas que designan a las naciones que rodean geográficamente a Francia (Losada-Goya, 1995).

Cuatro ejes territoriales sirven aquí de plano referencial para hacernos una idea del vocabulario que interesó al poeta, en la búsqueda de un andamiaje verbal, que sirviese a modo de herramienta para su interés de construirse como autor-símbolo: palabras y locuciones provenientes de Inglaterra, de España, de Alemania y de Italia en singular.

Si lleváramos estas afirmaciones a sus últimas consecuencias, no sería difícil hacer el alzado de un auténtico mapa geográfico que se despliega a lo largo de toda la obra de Víctor Hugo. Evidentemente, París y Francia conservan de manera inapelable el estandarte, aunque sólo sea por la cantidad de recurrencias que encontramos en los voluminosos *Notre-Dame de Paris* y *Les Misérables*; ya a otro nivel, ocupan un lugar importante Bélgica (debido sin duda a los primeros momentos del exilio y los posteriores viajes por motivos varios: encantos viajeros y encuentros editoriales), Italia, España, Inglaterra y Alemania (Losada-Goya, 1995: 79).

Sobre y entre los cimientos permanentes del latín, el multilingüismo es una constante en la creación del escritor: desempeña un papel que predomina en su poética y en su prosa narrativa, así como en la edificación simbólica como figura autorial de ímpetu combatiente. La pluralidad de lenguas hace las veces de fusil incisivo ante el peligro unidimensional de un discurso que se impone a través de sintaxis monotemáticas, tales como los énfasis dictatoriales, usualmente empobrecidos por léxicos de cinco palabras que repite sin cesar el vocero de turno, ya para convencer, ya para imponer mandatos de orden. Se trata, con Hugo, de un rostro que por el contrario se labra de locuciones plurales y distintivas, signadas por la multiplicidad idiomática, que implica inmediatamente la anotación de las perturbaciones lingüísticas, tales como el argot.

Además de las apariciones de vocablos de numerosas lenguas, llama la atención el lugar que ocupa el argot en las novelas hugolianas, singularmente en *Les Misérables*. Como lenguaje diferente al francés *dentro del francés mismo*, deviene excrecencia subterránea: el argot es incomprensible para cualquier hablante de la lengua estándar, de modo que sólo los clandestinos iniciados tienen acceso a él. Losada plantea con razón que lo mismo ocurre con el pretérito esperanto o un lenguaje, pongamos por caso, codificado. La pregunta que surge es: ¿acaso basta conocer el ruso (por ejemplo) para utilizar sin problemas los sofisticados códigos que requieren señas y contraseñas sin las cuales la entrada queda obstruida al anodino aprendiz? Por lo tanto, tras el latín, el griego, el italiano y el español,

pasamos al argot francés como perforación del habla dentro de la propia dicción, que se distorsiona, callejea, muta e inquieta (1995).

La proliferación de los *argots* en las diversas ciudades, regiones y comunidades, surge de los fondos alternos nacidos de la segmentarización progresiva que lleva a un número incontable de seres excluidos a los tugurios de las grandes urbes: los migrantes dejan atrás sus pueblos, sus provincias e incluso su habla regional. Al encontrarse los sociolectos en París (en el caso que nos ocupa), surge una necesidad urgente: la de un modo de comunicación que trascienda el origen establecido de bretones, provenzales, borgoñones, etc. El motivo es de insurgencia y se deriva de los postulados mismos de la lingüística. El rasgo que caracteriza a un código verbal particular, como es el caso del argot, supone siempre un procedimiento mediante el cual una clase subordinada se esfuerza por crear su propia presencia y alcanzar así un sentido de cohesión cómplice (1995: 83).

Esto es lo que se observa en el francés hugoliano cuando exigencias narrativas le obligan a sumergir el relato en los fondos del argot: éste cobró existencia en tanto lenguaje de la clase trabajadora; un grupo económicamente restringido, claramente excluido de lo que se puede llamar la población media normalizada de la realidad social.

El resultado de este desequilibrio es lo que, en el terreno lingüístico denominamos bajo el nombre de argot; una especie de ghetto en el que el proletariado urbano se siente socialmente organizado al resguardo del aparato oficial y, en lo que a *Les Misérables* concierne, una especie de baluarte tras el cual los vagabundos, desheredados, pícaros y ladrones se ponen a cubierto de la amenaza gubernamental (1995: 83, 84).

La amalgama idiomática, más la incorporación del argot, crean un universo caótico tan misterioso como inasible. Se trata también de una directa intención del escritor: su hacerse inaprensible, que remite nuevamente, en su obra, al plano de lo multiforme. El libro séptimo de la cuarta parte de *Les Misérables*, abandona momentáneamente la trama de la novela para, en una reflexión sociológica, determinar ciertos rasgos de la importancia del argot en su propio sistema de pensamiento (Hugo, 1998: 1327-1345).

El apartado se inicia en efecto con la palabra *Pigritia* (pereza, en latín), tachada como una noción pavorosa. Engendra un mundo, *la pègre* -el inframundo-, léase el medio de los ladrones. Engendra también un infierno, *la pégrenne* -en tanto que práctica o verbo-,



léase el padecer hambre (Hugo, 1998: 1327, 1328). ¿Qué es el argot? Victor Hugo responde: es a la vez la nación y el idioma en perspectiva rarificada; es el robo bajo esas dos construcciones: multitud y lengua multiplicada. Atentado directo contra el mundo estable del cómodo y buen sentido del pensar y del hablar, que se escandaliza ante la presencia de palabras infames:

- Quoi ! comment ! l'argot ? Mais l'argot est affreux ! mais c'est la langue des chiourmes, des bagnes, des prisons, de tout ce que la société a de plus abominable ! etc., etc.  
Nous n'avons jamais compris ce genre d'objections. Depuis, deux puissant romanciers, dont l'un est un profond observateur du cœur humain, l'autre un intrépide ami du peuple, Balzac et Eugène Sue, ayant fait parler des bandits dans leur langue naturelle comme l'avait fait en 1828 l'auteur du *Dernier Jour d'un condamné*, les mêmes réclamations se sont élevées (Hugo, 1998: 1327, 1328).

Veíamos en el capítulo V, que trabajar y alterar al lenguaje es también crear una imagen de escritor combativo, figura provocadora e inquietante, que si logra hacer de su inquietud una productividad fértil, ésta enriquecerá no sólo al habla sino también al plano de las letras y las narrativas, ficcionales o no. Balzac, Sue, Victor Hugo, entre otros, arrancan al lenguaje sus cambios, sus aberraciones, sus escalofríos. La “langue naturelle” adquiere así colores locales y sin embargo estrambóticos, que le dan una singularidad propia, una autonomía e identidad, que se reflejará en tonos nacionales característicos investidos de imágenes verbales autóctonas.

Ciertamente, asegura el autor de *Les Travailleurs de la mer*, buscar en los bajos fondos del orden social, allá donde el pavimento y los adoquines terminan y el barro y los caminos improvisados comienzan; penetrar en el espesor de tales olas, seguir, tomar y arrojar ese idioma abyecto –todavía palpitante- que fluye a pleno día; ese vocabulario pustuloso del cual cada palabra parece « un anneau immonde d'un monstre de la vase et des ténèbres » (Hugo, 1998: 1328), no es una tarea atractiva, sencilla o cómoda.

Nada es más lúgubre para el escritor romántico que contemplar al desnudo, a plena luz del pensamiento, las opacidades del argot. Parece en efecto que aquello fuese una clase de horrible bestia engendrada por la Noche. Que aquél que lo utiliza para su obra lo arranca temporalmente de las cloacas. El escritor que así se sumerge cree palpar una espantosa maleza viva y erizada que tiembla, se mueve, se agita y convulsiona. Que amenaza y mira. Una fórmula idiomática del inframundo recuerda una garra múltiple, tal otra un ojo

semiabierto y sangrante: tal frase parece violentar como una tenaza de araña. « Tout cela vit de cette vitalité hideuse des choses qui se sont organisées dans la désorganisation » (1998 : 1328). Se trata del lenguaje como monstruosidad contra la cual el autor pelea con las mismas armas, enfrentándose a él tal como sus personajes lo hacen entre sus encuentros bélicos y teratológicos.

Nuevo gesto de una tensión resultante de la confrontación orden/desorden lexical, organización/desorganización de gramática, caos/cosmos literario, vitalidad profunda y potencia de muerte que se saludan y complementan. Para Victor Hugo el uso del argot en sus novelas no es un dato curioso de enriquecimiento temático, sino un vector estructural que converge -en su universo-, de manera ligada a la constricción y al concepto siempre presente de fatalidad: « [...] L'argot véritable, l'argot par excellence, si ces deux mots peuvent s'accoupler, l'immémorial argot qui était un royaume, n'est autre chose, nous le répétons, que la langue laide, inquiète, sournoise, traître, venimeuse, cruelle, louche, vile, profonde, fatale de la misère » (1998 : 1331).

Rostro fatal de la miseria que enriquece y vitaliza el vocabulario, así como al escritor que lo usa para sus propios fines semánticos que buscan tocar tanto a lo mortuorio como a lo viviente, tanto al tiempo como a lo intemporal, y que en ese gesto se asimila a sus personajes en conflicto ambivalente.

### **1.3. Vida, muerte y temporalidad**

Para después de la batalla de Sedán, y de todas las intervenciones políticas que implicaron a Hugo, la figura de autor que enfrenta lo monstruoso se afirma cada vez más ligándose a la fatalidad de la muerte: es a Victor Hugo a quien se le llama en primer lugar para encabezar las marchas fúnebres que hilan los promontorios que conducen a los hombres a ese punto límite en el que la vida y su deceso se penetran. Es, en efecto, en torno a la muerte que reaparece Victor Hugo como Símbolo de una fatalidad múltiple. Denunció la *Ananké* de los dogmas: se le reconoce, en su regreso a París tras el exilio, como el representante del retorno de la creencia en realidades y no en quimeras despóticas. Anunció la *Ananké* de las leyes, es reconocido al retorno del destierro como la encarnación de una

Justicia menos nepótica, cerrada y parcial. Vivió la fatalidad de las cosas, y se le reconoce, en su entrada triunfal a París, como el retorno de la civilización que ha podido convivir con las fuerzas sobrenaturales y resistirlas.

El símbolo de la *Ananké*, la araña y la mosca, se ha trasladado en Victor Hugo hacia la forma de una imagen nueva: el símbolo de la República. La entrada de Hugo a Francia en 1870 no fue tomada por los parisinos más que en ese sentido. Desde 1789, la República acechaba con tenazas de araña a una Monarquía y a un Imperio devenidos siempre grandes moscas en peligro. Tras Sedán, ésta regresaba con un nuevo andar y una nueva firma.

El año de 1873 muestra a Victor Hugo en uno de sus escenarios más claros como figura-de-escriptor-símbolo. Los últimos meses del año en cuestión, y mientras la Monarquía intentaba fortalecer sus últimos esfuerzos de levantamiento, el Gobierno pidió a la policía un reporte sobre el desarrollo de cada entierro que se llevase a cabo. El campo republicano, particularmente en Lyon, contraatacó lanzando una campaña pública por el libre derecho de los laicos a enterrar sus muertos sin selecciones impuestas de tiempo, territorio y precio (Ben-Amos, 2003: 37).

Es en este clima de tensión, que se llevó a cabo a finales de diciembre de 1873 el funeral de François-Victor Hugo, el hijo, cuyos restos fueron seguidos por una multitud de cerca de veinte a cincuenta mil personas. Admirado por sus traducciones de Shakespeare, François-Victor lo era aún más por sus trabajos como periodista al servicio de la causa republicana, función que actualizaba la memoria de su hermano. La verdad, en último caso, es que la multitud rendía culto sobre todo al padre. Ésta se componía de artistas, de escritores, de periodistas, de obreros, de hombres de la política, tales como Jules Ferry, Sadi Carnot, Henri Martin, Jules Simon y Emmanuel Arago. Al final del discurso que promulgó Louis-Blanc, al frente de la tumba:

[...] les cris de « Vive la République » se mêlent à ceux de « Vive Victor Hugo ». Les journaux républicains décrivent ces funérailles comme un triomphe et soulignent la diversité de la foule composée « autant d'artisans que d'artistes, autant d'ouvriers que d'académiciens » (*Le National*, 30 décembre 1873). Les attaques agressives de la presse conservatrice, dirigées contre Victor Hugo et ceux qui l'ont entouré, ont pour effet de confirmer l'interprétation républicaine de l'événement: « la perte de ses deux fils est interprétée comme le châtime[n]t divin d'une défection de cet ancien monarchiste » (*Archives de la Préfecture de Police*, 1873). [...] Certains critiques mieux disposés, comme François Magnard du *Figaro*, blâment les républicains « qui s'interposent entre le père et le fils, entre la conscience de l'homme privée et les actes de l'homme politique, pour le raval[er] au niveau de leur ignorance brutale et haineuse ». Toutefois, les journalistes antirépublicains

s'accordent tous pour voir dans cette cérémonie un acte politique et une occasion pour les libre-penseurs de s'affirmer publiquement (Ben-Amos, 2003: 37).

Para 1883 Victor Hugo, símbolo de la república, juega con las excepciones que puede demandar una figura ambigua y sin embargo posicionada, narrativa y no obstante real, construida y a la vez autónoma. Pedirá en un breve testamento, anticlerical pero signado de religiosidad, el ser llevado al cementerio, el día de su muerte, en el carruaje de los pobres (codicilo dado a Auguste Vaquerie por Hugo en agosto del año de 1883. Citado por Mandon, 2012). Rechaza la oración de todas las Iglesias, demanda un Padre a todas las almas, afirma creer en Dios (2012). Ciertamente, en 1885, tras su muerte se llevará a cabo una Ceremonia Nacional, y se crea, pues, una última y llamativa antinomia como signo testimonial de marca personal: un simple y austero carruaje negro en medio de una multitud de observadores y de una procesión en exceso pomposa.

Las propiedades de *ambivalencia*, *persecución*, *encierro* y *acechanza*, que revisábamos en el capítulo IV como los elementos constituyentes de la *Ananké* hugoliana, los encarna ahora el autor a medida que se extingue como cuerpo biológico y se inmortaliza como figura ficcional.

*Ambivalencia* de formas, *persecución* de credulidades y supersticiones, *encierro* a modo de recogimiento encarnizado en la escritura, *acechanza* de una longevidad como autor de influencia sobre complejos sociopolíticos. La República conducirá su cuerpo al Panteón, abierto nuevamente para el acto, en una ceremonia impresionante que no tenía equivalentes desde el retorno de las cenizas de Napoleón I (Ben-Amos, 2003: 42). El hombre se ha perdido en la figura de escritor, así como el símbolo del escritor implicado en su realidad inmediata, alterándola intencionalmente, ha nacido para fecundar innumerables escritores.

Al respecto, Henri Meschonnic, en un artículo titulado « Portrait de Victor Hugo en homme de siècle » (1988), dirá que Hugo, para los habitantes del siglo XX, no es solamente aquello que era su figura para los habitantes del XIX. Victor Hugo, afirma el autor, nos mide tanto como nosotros lo medimos a él, un siglo después. El escritor romántico habita así, en sentido literario, dos siglos (y uno tercero que comienza): el suyo, y aquél que, a

modo de espejo -con todas sus distorsiones-, lo desdobra, redobra, estira y contrae después de su muerte hasta el presente (Meschonnic, 1988: 57).

Desdoblamiento especular, representaciones multiplicadas, habitaciones literarias, tales procesos le ocurren tanto a la imagen de Hugo como al concepto que construyó esa imagen, la *Ananké* y su simbología cambiante. Ésta nos hace preguntar ahora: ¿se trata, para Hugo, de una o de tres *Anankés*? ¿*L'Anankè des dogmes, des lois, des choses*, son tres? ¿O se trata de una nueva presencia de múltiples miembros/patas para movilizarse y transformarse avanzando?

## 2. ¿TRES ANANKÉS?

La posteridad de la figura de Hugo nos confronta con la presencia de la *Ananké* como una creación narrativa tripartita y compleja, que a la muerte de su autor siguió persistiendo en sus lectores a modo de sistema ficcional. La sombra póstuma del propio autor encarnó tal trinidad, convirtiéndose para muchos escritores y lectores, de acuerdo con Brombert (1984), en un dogma autorial, en una legislación de la escritura, y en un tipo de elemento inalcanzable: “querer ser como Hugo, tener que escribir como Hugo, imposibilidad de hacerlo” (Brombert, 1984: 84). En el presente apartado veremos las implicaciones de una obra cerrada y sin embargo llena de puertas y ventanas, que desborda al autor en tanto que ser de carne y hueso, sobreviviéndolo gracias al símbolo que logró forjar, el cual perdura como construcción y transmutación incesante. En palabras de Brombert:

[...] l'inachèvement du livre constitue pour Hugo à la fois sa condition d'être et sa force transformatrice. Babel, omniprésente dans son œuvre, signale l'obsession du langage aussi bien que le drame du *work in progress*. Dès *Notre-Dame de Paris*, on constate l'importance de la métaphore de l'édifice en transition, et d'une notion d'hybridité qui n'est pas sans rappeler les remarques de Hegel concernant ces *Zwitterarten* dont le roman moderne serait la manifestation exemplaire. L'inachèvement de l'édifice du livre est pour Hugo la condition même de sa dynamique. Vision synoptique du genre humain au travail: chaque mot, chaque texte -toute comme chaque pierre vive apportée à la construction de l'édifice- implique non seulement ajout, mais transmutation. Symboliquement, les inscriptions sur les murs de la cathédrale se confondent et s'effacent; elles participent, comme toute activité langagière, comme tout effort collectif, à l'incessant devenir [...] Le paradoxe est flagrant. L'ambition explicite d'Hugo est de se totaliser dans un livre. La phrase dans *Feuilles paginées* est formelle: «se totaliser dans un livre complet» (III, 1295). Or toute l'entreprise

hugolienne, à l'instar de l'image qu'Hugo se fait de la création même, postule à la fois unité et processus interminable (Brombert, 1984: 52).

Un proceso inacabado, ciertamente, pues el impacto de Hugo para la posteridad, en lo que a la *Ananké* respecta, es polémico y complejo. El cúmulo de adoraciones y de odios nos ha creado un Victor Hugo del siglo XIX y un siglo XIX literariamente hugoliano. Las confusiones añadidas a los conceptos de historicismo e historicidad y aquellas del hombre con respecto a la obra, han forjado y reunido lugares comunes en abundancia: por ejemplo, que el escritor detallaba excesivamente, que adquiriría narrativas pomposas y grandilocuentes, que hacía las veces de portador de la humanidad (Meschonnic, 1988). El autor mismo participó de esa construcción:

Si la banalisation de son nom en a *fait* un mythe urbain, on sait qu'il y a collaboré. Il lègue sa propre gloire universelle à la République universelle, en léguant, dans son testament de 1881 « tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi », puisque la Bibliothèque nationale devait devenir « la Bibliothèque des Etats-Unis d'Europe » (Meschonnic, 1988: 57).

Todo un proyecto a futuro por parte del gran romántico, pero el carácter imprevisible de la escritura -apunta Meschonnic-, su botella en altamar, puede atravesar las métricas sociales de las competencias, de los protagonismos, de los egoísmos. El ritmo y la relación entre escritura y literatura es un ovillo individual-colectivo de influencias, y crea transformaciones recíprocas de doble vía. La literatura, con su fuerza inyectiva, se entrama de una manera pluralmente más honda que un proyecto competitivo, para optar por las influencias y las pregnancias creadoras:

Le classement, les palmarès, est un des ressorts du marketing intellectuel qui fait la cotation des valeurs littéraires. Hugo a d'abord, et longtemps, été le premier de son siècle. Puis Baudelaire est devenu le premier. Portant Hugo avait écrit : « un poète ne fait pas oublier un poète ». Variante extrême du classement, la réduction hyperbolique à l'unité: Hugo, seul poète en France de son vivant; Rodin, seul sculpteur... Tentation qui n'a pas fini de s'exercer, avec des alibis divers, sur Lorca, ou sur Ritsos. (Meschonnic, 1988: 58).

La labor de una figura de escritor, lo hemos dicho, es también molestar, incomodar, y la incomodidad de Hugo persistió en las letras francesas inmediatamente posteriores a su muerte. Lo interesante es resaltar cómo, en las artes, en el pensamiento, de un rechazo se

crea un estilo: Mallarmé proclamó que Victor Hugo, en su tarea misteriosa, sacudió toda la prosa, la filosofía, la historia de los versos. El autor de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1914), por ejemplo, luchó por liberar las letras del yugo hugoliano, para promulgar un estilo en el que el peso de autoproclamarse salvador de la humanidad fuese finalmente descargado (citado por Meschonnic, 1988).

Muchos poetas procedieron, gracias a Victor Hugo y también por deuda, a través de oposiciones electivas: Nerval contra Hugo, Baudelaire contra Hugo, Mallarmé contra Hugo. Es el manifiesto de Paul Valéry: « Il me souvient comme je me suis presque détaché d'Hugo et de Baudelaire à dix-neuf ans [...] Je connaissais enfin la beauté sans prétextes, que j'attendais sans le savoir. Tout, ici, ne reposait que sur la vertu enchanteresse du langage » (Citado por Meschonnic, 1988: 58).

La paradoja del efecto hugoliano, después de que las imitaciones directas inmediatamente contemporáneas (un incipiente Fernand Gregh -1873/1960- por ejemplo) se evanecieron, radica en que la medida del poder de alcance de Victor Hugo se encuentra por contraste con aquello que se ha hecho a partir de él *para distanciarse de él*. El efecto-Hugo sobre la literatura se mide con base en su ausencia. El efecto Flaubert, el efecto Mallarmé, en cambio, se suele medir por el cúmulo de sus imitadores (1988: 58).

Consideramos acertada tal aseveración, pues la poética de la modernidad puede bien llevar el signo generalizado de buscar *no ser* todo aquello que Victor Hugo deseó ser (profeta, mesías, vocero intemporal de la humanidad). En 1902, por ejemplo, el homenaje que se rindió al centenario del nacimiento del poeta, fue un acto de admiración mayestática, pero no de identificación. Justo lo que una figura-de-autor genera en sus observadores: una autoría. Una autoridad (para bien o para mal).

La célébration neutralise la distinction entre la naissance et la mort. Toutes deux, indice de l'œuvre. Célébration de la célébration. Celle de 1902 mettait en place l'identification d'Hugo avec le siècle. Au Panthéon, lors de la cérémonie du centenaire, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Georges Leygues, songeait « à ces fêtes antiques où tout un peuple, frémissant d'une sainte émotion, élevait au rang des dieux ceux de ses fils qui lui avaient donné le plus de puissance et de gloire. / Nul n'était plus digne que Victor Hugo de ces honneurs héroïques ». Héros au sens grec, et officiellement divinisé, en dieu de la cité, Hugo s'identifiait au sens de l'histoire, et de la république: « il a franchi les mêmes étapes que son siècle; il a suivi l'âme de la France qui changeait et qui continuait sa marche vers l'idéal entrevu aux jours de 1789 » (Meschonnic, 1988: 58).

Un siglo simbolizado por una figura de escritor, que a su vez es simbolizada por un siglo tumultuoso. Doble vínculo, forjado a punta de procesos editoriales, en los que tradición y revolución se trenzan, así como la rebeldía y el rigor, la aceptación y la lucha, la libertad y la necesidad de un rostro que mediante un sistema narrativo se construyó como espejo paralelo de su época/albergue.

Para Gabriel Hanotaux, miembro de la Academia Francesa en 1897, el centenario de la Revolución se encadenaba al centenario de Victor Hugo: hablaba de «l'étonnant entrelacement d'une époque et d'une œuvre » (citado por Meschonnic, 1988: 59); evocaba el siglo XIX en términos de una vida individual. La inversión de la obra hugoliana en siglo fue tal que la vida de Victor Hugo devino ella misma leyenda y poema. Para Hanotaux: « comme un poème et un légende bien rares dans nos siècles sans voile et sans recul, il nous a laissé sa vie » (1988 : 59). Y en un tono épico: «le Titan fut cloué au Rocher» (1988 : 59). Hugo-Prometeo distanciado de los mortales, pues ya no es un hombre, sino una ficción propia.

Ficción de siglo, al punto de escribirse a él mismo secularmente; de inventarse como una multiplicidad, de referirse *a sí y para sí* de manera plural y ubicua. Narra sus evoluciones como ser de letras de manera paralela a los desarrollos decimonónicos, entre biografías cruzadas, extrapoladas, que le permiten referirse a su siglo como un Siglo-Genio. Siglo ciertamente genial que fraterniza, por simpatía entre sobresalientes, con todos los genios montañosos de la Historia. Delirio de escritor que crea ficciones capaces de fijarse en un universo narrativo real y de incidencias geopolíticas palpables. Al decir de Henri Meschonnic:

Ce siècle lui-même est un génie. Ce siècle que, depuis, on a dit bête, est pour Hugo un siècle génie. La place du chapitre, en conclusion, ne permet pas d'éluder l'effet paradigmatique: Hugo siècle [...]. Il se généralise: « Ceux-là mêmes d'entre eux, il y en a, qui sont nés aristocrates, [...] et qui ont commencé la parole qu'ils avaient à dire au siècle par on ne sait quel bégaiement royaliste, ceux-là, dès lors, dès leur enfance, ils ne me démentiront pas, sentaient le monstre sublime en eux. Ils avaient le bouillonnement intérieur du fait immense [...] Un jour, tout à coup, brusquement, le gonflement du vrai a abouti, l'éclosion a eu lieu, l'éruption s'est faite [...] ». En quoi Hugo se qualifie lui-même: « homme volcan ». Le « bégaiement royaliste », c'est lui [...]. Même la rhétorique conclut, avec une structure ternaire, culturellement conclusive: « le triple mouvement littéraire, philosophique et social du dix-neuvième siècle, qui est un seul mouvement, n'est autre chose que le courant de la Révolution dans les idées » (1988 : 64, 65).



Lo biográfico, para Hugo, se funde con lo novelesco en tanto que, en vida, llegó a compenetrar su propia obra con su siglo, tratándolos de resúmenes intrincados, como bien lo señaló el autor con anterioridad: « Un livre multiple résumant un siècle » (Hugo, 1989: 163).

Obra y vida que no cesan de reincidir en nuestra investigación, y que afirman y apoyan el sistema narrativo que planteamos como una estructura triple que consolida una biografía simbolizada, así como los tres fulgores del siglo XIX hugoliano, que son las tres fatalidades que pesan sobre todos los seres diegéticos en la obra trina del escritor: *la Ananké de los dogmas, la Ananké de las leyes, la Ananké de las cosas*. Pero, ¿se trata sumatoriamente de tres fatalidades? ¿O más bien estamos ante la construcción hugoliana de una sola Naturaleza que se dice de distintos modos, implicándose mutuamente, donde el lector atento contempla *la Ananké* de los dogmas entre la fatalidad de las leyes y las cosas, de manera irremediabilmente compenetrada y coexistente?

Veremos a continuación que cada *Ananké* implica a las demás, lo que nos conllevará a encontrar la Fatalidad suprema hugoliana, *el corazón humano*, en el propio proyecto narrativo tripartita, sin necesidad en lo absoluto de buscar una cuarta novela que completase el sistema filosófico.

Ciertamente -afirmamos- hablar de *Notre-Dame de Paris*, de *Les Misérables* y de *Les Travailleurs de la Mer*, obliga a hablar de toda la obra de Victor Hugo, no sólo porque estas tres narraciones abarcan casi la totalidad de su transcurso como escritor, sino porque el resto de la obra del poeta, tanto en prosa como en verso, se gestó contorneando tal tridente, que siempre estaba dándose al lado de la producción de cada ensayo, verso y proyecto narrativo.

Así pues, René Journet, en su *Victor Hugo et la métamorphose du roman* (1988), para hablar de *Les Misérables* como novela-Siglo-XIX, retoma nuestra tesis de Hugo gestor (entre otros: v. gr. Balzac) de la novela-múltiple (que revisamos en el capítulo V). Su valoración crítica será siempre la de *conjunto*. Al comienzo del exilio parece clarificarse, en Victor Hugo, una cierta concepción de la obra literaria, que es la de buscar la simulación de lo Real en su globalidad. El individuo, la sociedad, la naturaleza, que en buena parte se

entremezclan, toman todos fracción en cada composición literaria, estallando en la trinidad que nos compete. Cada obra distinta, empero, gira como satélite alrededor de semejante bloque-planeta silencioso y solitario.

Cada creación, desde *Notre-Dame de Paris*, comienza a partir de puntos diversos con respecto a la misma tentativa, aquella que el prefacio de *La Légende des siècles* llama «un poème où se réverbère le problème unique, l'Être» (Hugo, 1950: 6). Journet (1988) apunta que diversos poemarios, ensayos y novelas de Victor Hugo, girando en torno a la Fatalidad del Ser (de un Ser integral, donde dogmas, leyes y fuerzas elementales conviven en efervescencia conflictiva), se comunican y convergen en *Les Misérables* como poderosa síntesis que desea reflejar todas las facetas que padecen los sujetos ficcionales en sociedad y en soledad, así se trate de ficciones de carne y hueso: habitantes no sólo del siglo XIX, sino también de sus antecesores y sucesores:

L'exemple le plus ancien pourrait bien être, avant même *Les Châtiments*, *Napoléon le petit*. Des œuvres aussi diverses que *Les Contemplations*, *William Shakespeare*, *Les Chansons des rues et des bois* ressortissent à la même ambition, et, aussi, en premier lieu, les romans. Le 13 mars 1862, Hugo écrit à son éditeur, Lacroix, au sujet des *Misérables*: « Ce livre [...] c'est le siècle; c'est un vaste miroir reflétant le genre humain pris sur le fait à un jour donné de sa vie immense » (1988: 109).

No es posible pensar *Notre-Dame de Paris* ni *Les Travailleurs de la mer* como trabajos independientes de *Les Misérables*, pues -siguiendo en este plano a René Journet-, lo que sorprende de antemano es una *composición* en profundidad (1988: 109). Los personajes, apoyados en un tapiz mayor, se nos muestran como seres en búsqueda de una salud superior, fuertemente ligados por una intriga única. Las supersticiones, las maquinarias de opresión legislativa y las emboscadas inesperadas de fuerzas no-humanas, asaltan sin cesar a los caracteres. La fatalidad de los dogmas ataca por doquier en *Les Misérables*: 1) Monsieur G. entregado a la muerte apoyándose en un materialismo acérrimo; fanatizando su suerte en eclecticismo fundamentalista (Hugo, 1998: 65-79). 2) Fantine y sus amigas arrojadas ciegamente al amor de Tholoymès y compañía, golpeándose estrepitosamente con la malla que, invisiblemente, obstruirá su sendero luminoso (1998: 175-211). 3) Madame Victurnien gastando treinta y cinco francos por la moral, hundiendo a Fantine en la desdentada oscuridad (261-274). 4) Champmathieu padeciendo el dogmatismo de la

Verdad de un pueblo ebrio (297: 398). 5) « Les amis de l'ABC » y su ciega lucha indeterminada y confusa, carente por doquier de sentido, en primer lugar para ellos (891, 1628). 6) Javert volando estólidamente hacia la Ley como Claude Frollo hacia la Alquimia, padeciendo una decepción suicida (1761).

La *Ananké de las cosas, de los elementos*, también acecha en la novela: 1) la sombra negra que sube paulatinamente sobre el cuerpo de Monsieur G. paralizándolo progresivamente (1998: 77). 2) El capítulo entero titulado « L'onde et l'ombre » (145-147), donde el Mar y sus movimientos toman la voz y se imponen sobre las sintaxis intersubjetivas. 3) la muerte súbita de un caballo, que signa el destino de los enamorados (207-210). 4) Cambronne y su insulto final a las escuadras inglesas antes de que lo asesinen; grito que, en la novela, toma la forma de trueno prometéico, no de agravio humano (477-480). 5) La Miseria como personaje demiurgo y sin rostro, titiritera del *Patron-Minette* (1998: 988). 6) El intestino del Leviatán (1683-1709). 7) La envoltura en las penumbras de la naturaleza: « L'herbe cache et la pluie efface » (1998:1945).

La *Ananké de las leyes* no hay que buscarla demasiado, tanto menos cuanto que los núcleos histórico-narrativos centrales (lo hemos detallado en el capítulo anterior), no son sólo los avatares de Waterloo, de la caída del Imperio Borbón, de las gracias y desgracias de la Monarquía de Julio, de las barricadas furiosas de 1832 y 1848, sino del despotismo legislativo de un golpe de Estado que condicionó la redacción expresiva de la novela.

Ahora bien, *Notre-Dame de Paris* no es solamente la obra que indica *L'Ananké des dogmes*. La fatalidad de las leyes la recorre y compone intertextualmente por numerosas representaciones: 1) el juicio robespierrista realizado en la *Cour des Miracles* a Pierre Gringoire (Hugo, 2005b: 83-96). 2) El Tribunal de penalización ejercido sobre Quasimodo (2005b: 195-199). 3) El parcelamiento sectorial que sufre Paris gracias a las leyes del siglo XV expuestas en el capítulo titulado « Paris à vol d'oiseau » (114-138). 4) Los conflictos entre la armada de Luis XI y las insurrecciones cingaras (397-457), son muestras significativas de cómo ambas fatalidades se penetran, dando lugar todavía a la tercera: *l'Ananké des choses* se presenta en la figura de Quasimodo, alma humana encerrada en bestialidad elemental (47-54); en la silueta de Gudule, pasado de mujer envuelta en coraza

de locura subterránea (330-334); en la Catedral escupiendo lava y plomo derretido como un dragón prehistórico (416-423).

*Les Travailleurs de la mer* enseña simultáneamente las tres *Anankés* que dicta su paratexto: Las leyes. 1) Rantaine y su hurto fantástico de ladrón y *outsider* (Hugo, 2005a: 663-667). 2) las conversaciones en el « Auberge Jean », de sombrío complot entre truhanes delincuentes (2005a: 705-711). 3) Sieur Clubin y el modo en el que las leyes del pueblo lo empujan con tenacidad de escollo a volverse un individuo rastrero e hipócrita, mezquino, vengativo y criminal (782).

Con respecto a los dogmas, en pocas novelas como ésta Victor Hugo castiga tan severamente la credulidad altanera, la superstición, la ignorancia maleable, el estrabismo generado por las creencias sin fundamento, nacidas “de lo que se dice” y nunca de lo que se ve. Homenajea a Voltaire por cada denuncia. Tal es el caso de la imagen que el narrador presenta sobre la estima en la que se le tiene en el pueblo al marino Gilliatt:

Gilliatt, nous l'avons dit, n'était pas aimé dans la paroisse. Rien de plus naturel que cette antipathie. Les motifs abondaient. [...] Les gens des pays n'aiment pas qu'il y ait des énigmes sur les étrangers. Ensuite, son vêtement qui était d'un ouvrier, tandis qu'il avait, quoique pas riche, de quoi vivre sans rien faire. Ensuite son jardin, qu'il réussissait à cultiver et d'où il tirait des pommes de terre malgré les coups d'équinoxe. Ensuite, de gros livres qu'il avait sur une planche, et où il lisait. [...]. Il sortait souvent la nuit. Il parlait aux sorciers. Une fois on l'avait vu assis dans l'herbe d'un air étonné. Il hantait le dolmen de l'Ancrese et les pierres fées qui sont dans la campagne çà et là. On croyait être sûr de l'avoir vu saluer poliment la Roque qui Chante. Il achetait tous les oiseaux qu'on lui apportait et les mettait en liberté. Il était honnête aux personnes bourgeoises dans les rues de Saint-Sampson, mais faisait volontiers un détour pour n'y point passer [...] Que voulez-vous qu'un pays devienne avec un homme comme cela? Quant aux livres, qui venaient de la femme morte, et où il lisait, ils étaient inquiétants: *Dictionnaire de Rosier, Candide*, par Voltaire, *Avis au peuple sur sa santé*, par Tissot. (Hugo, 2005a: 632, 633).

Los capítulos, titulados: « De quoi se compose une mauvaise réputation » (2005a: 623-625), e « Impopularité » (2005a: 632-639), denuncian con ironía de fiera la tendencia desafortunada de la humanidad a juzgar, castigar y acallar todo aquello que teme, por desconocimiento, por ignorancia, por diferencia. Las referencias sarcásticas se multiplican cuando Hugo describe el comportamiento de la mayoría de los habitantes de la isla, quienes, tal como Madame Victurnien en *Les Misérables*, bajo la creencia-en-un obrar-bien, ejecutan moralismos decadentes de peligro mayor (condenar, silenciar, despatriar, negar).

Para dar con *l'Anankè des choses*, ésta salta a la vista desde las primeras líneas. Todo el libro primero de la segunda parte, titulado « *L'Écueil* » (2005a: 813-854), disuelve el entendimiento del lector en la mentalidad de las conversaciones entre los tifones, los huracanes, las cuevas, los barrancos, discutiendo en orquestación furiosa. Las páginas dedicadas a « *L'Archipel de la Manche* » (563-615) desbordan de monólogos por parte de los antiguos cataclismos, los riscos del océano, las borrascas, la mezcla entre los paisajes telúricos y las aguas, combinación que puede destruir con sólo un parpadeo todo el archipiélago con frialdad de Hades a la hora de robar cientos de vidas humanas.

Tres Fatalidades, ciertamente, pero cada una contiene a las otras, y todas se contienen (aceptando la hipótesis hugoliana) en el corazón humano. Pero ¿en dónde se habla de esta máxima *Ananké*? ¿Habría que buscarla en una cuarta novela que completase la trilogía, como afirman analistas tales como Dominique Peyrache-Leborgne (1999: 19)? la crítica anota la ambigüedad y el hermetismo de tal « fatalité intérieure, anankè suprême, le cœur humain » (1999: 19) que se agrega al resto paso a paso, pero lo hace sin profundizar en el advertido programa hugoliano:

Que faut-il entendre exactement par cette expression « l'anankè du cœur humain » ? Si les trois premières formes d'anankè sont explicitées dans l'exergue aux *Travailleurs de la mer* (superstitions, lois sociales, forces élémentaires) et rapportées clairement à chacun des trois romans évoqués (*Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables*, *Les Travailleurs de la mer*), en revanche, sa dernière expression, exempte de tout commentaire, s'en tient à une énigmatique suggestivité: qu'est-ce donc que cette fatalité intérieure, celle du cœur humain, la plus incontournable de toutes? Comment est-elle mise en œuvre sur le plan romanesque? On pourrait penser qu'elle s'exprime d'abord dans *Les Travailleurs de la mer* puisque théorie et roman sont contemporains. Cependant *Les Travailleurs de la mer* sont le roman de « l'anankè des choses » avant d'être le roman du cœur humain. (Peyrache-Leborgne, 1999: 19).

Ciertamente, como señala Peyrache-Leborgne, esta *Ananké* suprema, que se mezcla con las tres apuntadas por Hugo en el proyecto novelístico que ocupa la presente investigación, no es resaltada como tal en sus ficciones más que a modo de alusiones indirectas, como fuerza que encubre y atraviesa todas las demás.

Es cierto que Victor Hugo no la indica como categoría explícita, y creemos que hacerlo sería una obviedad por parte del autor. La *Ananké* suprema no puede encontrarse como un catálogo, y no puede habitar, para nosotros, en otro lado que en cada rincón del

bloque tripartita: en *Notre-Dame de Paris*, en *Les Misérables*, en *Les Travailleurs de la mer*, y por extensión, en toda la obra hugoliana, tanto novelística como poética y ensayística.

¿Qué incidencia tiene sobre Victor Hugo la noción de *Ananké*? ¿Qué lleva al autor a sistematizar su obra en torno a este término? ¿En qué medida esa sistematización anuncia una nueva conciencia de la obra narrativa como *conjunto*? Revisamos en la Introducción de la presente monografía la carta del 9 de diciembre de 1859 al editor Hetzel, donde Hugo escribe: « L'ensemble de mon œuvre fera un jour un tout indivisible. [...] Un livre multiple [...] voilà ce que je laisserai derrière moi [...] » (Hugo [1859]/ 1989: 163).

No hay ya, en esta concepción, una unidad-novela, sino una serie de elementos que funcionan como grupo. En este sentido, Victor Hugo comparte con Balzac un gesto de composición editorial y narrativo (“la catedral”, “el mosaico”, “el tapiz” son los nombres que Balzac da al proyecto de *La Comédie humaine* -Mitterand, 1991: 220) que abre a la gran novelística grupal de fines del siglo XIX (Zola) y de principios del siglo XX (Proust).

Tal concepto de obra-conjunto, en Victor Hugo, es abordado por el experto hugoliano Jacques Seebacher (1990), al tocar temas de la obra del gran romántico aparentemente dispares, esparcidos a lo largo de los textos, pero siempre en convergencia nuclear en torno a dos polos: Paris y el Exilio. Seebacher, para referir una composición, necesita referirlas todas, y esto para encontrar otro bloque más compacto aún: un poeta, un pueblo, una ciudad y un siglo. Se trata ciertamente, en su opinión, de una sola obra construida por poemas, ensayos y novelas, pero el centro de tal *tela de araña* es la trinidad entomóloga. *Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables* y *Les Travailleurs de la mer* son (lo afirmamos como una de las tesis básicas de nuestra investigación, gracias a lo expuesto hasta el momento) el centro anudado a partir del cual todos los hilos que atan las narraciones de Victor Hugo dependen. Observamos una extrema homogeneidad de la obra, basada, a nuestro entender, en el hilo de la *Ananké*.

De esta manera Seebacher se encuentra, como nosotros (pero a la hora de hablar de la « Capitale de la violence: le Paris de Victor Hugo » -1990: 32, tema que nos compete por igual y de manera capital, dada la naturaleza enraizadamente ubicua de la trama), con la imposibilidad de tomar tópicos radicalmente aislados en el escritor de Francia. Plantea que

alrededor de 1830 la novela de la Catedral edificó la arquitectura de un devenir literario; en 1862 *Les Misérables*, poema que toca las ambivalencias de la civilización occidental, hizo de Gavroche lo sublime de lo grotesco; diez años más tarde, en 1871, el autor mostró la paradoja mayor de un siglo múltiple, « L'Année terrible » (Seebacher, 1990: 32), el diálogo más íntimo y ambiguo entre el poeta de la República y la Comuna insurrecta: « Choses lues, choses vues, choses dites, choses faites, s'organisent ainsi dans une sorte de précipitation de la contemplation vers l'action, pendant que la distance historique subit comme une fusion apocalyptique dans l'urgence » (1990: 32).

Se ha comprobado, de acuerdo con el crítico, que *Notre-Dame de Paris* se engendró gracias a la culminación de *Les Orientales* (1829), de la cuestión capital de *Le Dernier jour d'un condamné* (1829) y de la Revolución de Julio. Es la horca la que, en el prefacio del conjunto de poemas cantados a Oriente, liga y logra interferir, a punta de analogías, la Catedral con la Mezquita, proyectando sobre toda la obra a venir el signo de la tortura, asociado a los refinamientos y rarezas de un hispanismo oriental que se desplegará cuarenta años más tarde en *L'homme qui rit* (1869).

Tout devient vertige, mais aussi aplomb d'une verticalité impitoyable. La « ville aux mille tours » s'organise mythiquement du haut de la cathédrale d'où les humains ne sont plus que fourmis abandonnées à leurs automatismes, leurs inconsciences et leurs superstitions [...] Il ne faut donc pas prendre à la légère les désinvoltes appuyées d'Hugo quand il ouvre son roman de *Notre-Dame de Paris* et couvre sa description de la Grand Salle du Palais d'une « triple explication politique, physique, poétique » de l'incendie de 1618. Consécutif au procès de Ravillac, à la chute d'un météorite ou à la corruption des juges, l'incendie de ce début correspond à celui qui, à l'autre bout de la cité, transperce de plomb fondu les truands: il embrase les jeux du destin et de l'histoire, de la société et du pouvoir, de leur dessus et de leurs dessous, et fait place nette pour la réflexion, l'imagination, le rêve (Seebacher, 1990: 34).

En efecto, una triple explicación política, física y poética se mezcla con las fatalidades consecuentes de los automatismos, las inconsciencias y las supersticiones de los hombres cuando, sabiéndose hormigas atadas a un destino, logran sin embargo despertar una nueva trinidad: la de la contestación creadora, la de la imaginación, la del sueño. Seguimos moviéndonos entre médanos tridentes, en un conjunto literario que se construye de sus propios giros en espiral. En el universo creado por Victor Hugo sólo se avanza retrocediendo, en devenir ascendente.

El escritor nos habla, pues, desde la ciudad natal de su espíritu. Ésta es tan ideal y real como el París de *Notre-Dame*. Nutrida de abundantes y considerables documentaciones -sobre las alcantarillas, la prostitución, el poder- escudriñando en la miseria o sobrevolando a Louis Blanc, la puesta-en-novela de la ciudad (aún y sobre todo en el exilio) se permite libertades y licencias considerables, ciertamente, pero éstas, dentro del conjunto total del *opus magnum*, funcionan a título de mentiras piadosas.

Sobre tales licencias de escritor a la hora de reinventar hechos históricos para fines particulares, Jacques Seebacher (1990) señala algunos de los ejemplos más fastuosos de aquellos actos re-escriturales, re-inventivos, en los que Hugo distorsiona para su narrativa los hechos reales: la profunda tergiversación de los gitanos, la mistificación de la Corte de los Milagros, el desplazamiento del convento de la Adoración Perpetua (que abandona el monte de Sainte-Geneviève para aparecer en un *Petit Picpus* imaginario), el enriquecimiento envidiable de Jean Valjean al devenir el alcalde Madeleine, las proezas imposibles de Gilliatt, la Edad Media romantizada, Waterloo homerizada, Guernesey enaltecida al estrato de una Santa Elena épica.

Seebacher parece haber escuchado el reproche de Lamartine a Victor Hugo, y enaltecerlo como homenaje mayor dándole una forma nueva: la topografía de lo imposible, tal es la más temible y creadora pasión que se puede infundir a los lectores/agrimensores de tierras ignotas, de tierras por crear y reinventar.

## **2.1. Nuevas cumbres simbólicas**

Desde su entrada a las Letras, el joven Victor Hugo esbozaba ya una inquietud pretenciosa de convertirse en figura de escritor que representase un siglo; pretensión que luego se estampará con la fiereza de un símbolo monstruoso e inquietante. El joven romántico entra a la literatura como un brillante autor de odas heroicas, consagradas a su historia contemporánea, y consagradas en primer lugar a la glorificación del Trono y del Altar de una humanidad que considera perdida (Laurent, 1998).



El género adoptado incita al naciente poeta a buscar, en la Historia, la Grandeza (ciertamente en sustantivo abstracto).<sup>34</sup> Justificará tal elección genérica por la naturaleza misma de la época, de ese siglo XIX que, aunque todavía joven, se presentaba casi como una eternidad de malestar y de gloria (Laurent, 1998: 63).

Desde la aurora de su carrera, el poeta lírico se da así por misión no solamente el identificar las desgracias y las glorias de sus días y su entorno, llorar las víctimas, cantar los mártires y atacar los verdugos, explicar y juzgar su siglo, pero también y antes que nada afirmar la Grandeza donde sea que él la crea identificar. Grandeza horrible tanto como sublime, desde que toca las ingenuidades del 89 como las matanzas imbéciles del 93. La ligadura *autor-siglo* empieza a esbozarse: « [...] fort classiquement, le jeune Hugo identifie grandeur du siècle et grandeur des hommes du siècle ». (1998: 63).

La evocación lírica de la historia circundante de Victor Hugo se gesta entonces a punta de nombres propios, que delimitan poco a poco sus propias facciones autorales. El poema « Au Colonel G. A. Gustaffson » (1825), perteneciente a *Odes et Ballades*, enseña ya una intención editorial por parte del escritor de amalgamarse con el nacimiento de su siglo. Hugo, nacido en 1802, se sabe par del alba del XIX:

*À peine il [le siècle] était né, que d'Enghien sur la poudre  
Mourut, sous un arrêt qui rien ne peut absoudre  
Il vit périr Moreau; Byron, nouveau Rhiga  
Il vit des cieux vengés tomber avec sa foudre  
Cet aigle dont le vol douze ans se fatigua  
Du Caire au Capitole et du Tage au Volga !* (Hugo, 1985: 17)

Dejando por lo pronto de lado a Byron, que resurgirá en otro registro mayoritariamente literario, permanezcamos en el aspecto de reconocimiento histórico (por parte de Hugo) de Moreau y Enghien, héroes mártires según el autor, que siguiendo los gestos de la Monarquía sufrieron la llegada de Napoleón. La expresión poética parece tomar naturalmente un acto jerárquico entre los nombres. El siglo usurpador ocupa la mitad

---

<sup>34</sup> Como bien lo ha mostrado Franck Laurent, en su « La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo » (1998), donde escudriña con nuevas herramientas y perspectivas la construcción de Victor Hugo como figura-de-escriptor enraizado activamente, tanto en el plano intelectual como en el geopolítico, con los malestares de su civilización inmediata.

de la estrofa; la enumeración de topónimos, la amplitud geográfica de la acción poética, y la metáfora del águila, confirman una actitud de sobrevuelo y acecho.

El problema de imagen de autor, que desea atenazar su siglo para doblegarlo narrativamente, empieza a delinearse con claridad desde los años 1820-1840, marcados en principio por el problema de la *figuración*. Décadas « marqués par la figure, et le problème du grand homme » (Laurent, 1998: 65), donde, lo hemos visto, *Cromwell*, *Hernani*, *des Burgraves*, se producen con intenciones específicas de notoriedad y ruptura ante un modo de ser del pensamiento dramático de su contemporaneidad.

Cuando Victor Hugo encuentra el concepto de *Ananké* y lo forja como hilo narrativo, cohesionador de un proyecto personal, ficcional, social, lo asume con el mismo tono con el que utilizó individualmente el concepto de grandeza en sí: como hilandero no sólo de inteligencias resonantes, sino también como vaso conector entre geografías distintas. Todo lo grande, como la *Ananké*, para Victor Hugo crea peligrosas equivalencias; es decir, tasa diferencias, no para borrarlas, sino para atravesarlas creando un cociente común.

Esclarezcamos esta idea revisando el modo en el que el autor, al usar el concepto de grandiosidad excepcional, liga colosos destinados a la fatalidad: Alejandro, Cesar, Atila, Cromwell, Napoleón: un fragmento de 1829, no publicado, nos ayuda a revisar la obsesión *actoral* hugoliana:

*Alexandre*  
*Annibal*  
*César*  
*Attila*  
*Mahomet*  
*Charlemagne*  
*Cromwell*  
*Napoléon*  
*Tous ces colosses formidables*  
*Qu'à des hauteurs inabordables*  
*L'Histoire en tremblant réunit;*  
*Hommes presque égaux à Dieu même;*  
*Géants que l'ouvrier suprême*  
*Taille au même bloc de granit* (citado por Laurent, 1998: 65)

Necesitando hacer parte de esta nómina (para incidir obreramente en las decisiones de su tiempo), aun cuando sea en su propio sistema filosófico-literario, Victor Hugo recurre a la misma fatalidad que en su relato hundió a los grandes hombres, para apropiársela, esta vez como pivote de inmortalidad simbolizada, y no como hoz segadora de actores históricos.

El proyecto narrativo hugoliano, que toma el concepto de *Ananké* como base nuclear para querer hablarle a Rusia, a Italia, a España, tal como lo hemos testimoniado hasta este punto de la exposición, sirve a Victor Hugo para anhelar crearse como una figura de escritor polémico tan pretensiosamente grande como los nombres que admira, de alcance igualmente arácnido sobre Europa entera:

Grands conquérants comme César, Charlemagne ou Napoléon, ou « simplement » grands politiques comme Cromwell ou Mazarin, les grands hommes hugoliens sont d'abord ceux dont le champ d'action historique s'étend au moins à l'Europe, ceux par qui les limites géopolitiques, les frontières, sont systématiquement transgressées, subverties, modifiées, voire annulées [...] Il s'agit de Napoléon, mais plus généralement le grand homme modifie ou aspire à modifier radicalement la forme d'un espace politique au moins continental: Charlemagne « ébaucha une carte politique [de l'Europe] qui a duré neuf cent ans »; Cromwell est l'homme qui « Maintien [t] le monde en équilibre »; l'œuvre de ce génial intrigant qu'est le Mazarin des *Jumeaux*, c'est « Plus vaste qu'un royaume et plus complet qu'un roi », « l'Europe, voûte énorme à la France appuyée » [...]. Guerrier nomade ou grand architecte, le grand individu historique modifie radicalement l'espace politique de l'Europe, transforme un continent divisé et chaotique en espace lissé par son perpétuel mouvement tourbillonnaire, ou en édifice harmonieux et prédestiné (Laurent, 1998: 67).

La *Ananké suprema*, el corazón humano, camina de manera muy concreta entre seres excepcionales que cobran la suficiente valentía para encararla. Se trata de la mitología romántica del héroe que consiste en la transgresión de barreras, la subversión de límites, la anulación de muros. Un palpitar que atraviesa milenios, que recorre geografías surcadas, que une miserias y noblezas bajo incontables trajes representativos, perseverando en su constante luchar: luchas políticas, luchas dogmáticas, luchas contra los humores de los elementos, incidiendo con maquinación de Gran Titiritero sobre este retablo que llamamos naturaleza humana.

El *sino* de la *Ananké suprema* es vivir en guerra, e involucrarse en planos extra-literarios a partir de la literatura misma. Es por esto que Pardo Bazán (2009) afirma que un sistema ficcional puede circunscribirse a la esfera del arte o trascender a las costumbres y a

la vida social. Éste es el caso del sistema narrativo compuesto en torno a la *Ananké*, que no fue sólo una apropiación de las letras hugolianas, sino que a través de su publicación metódica y tripartita, buscó insertarse en todos los aspectos de su entorno, hasta el punto que podemos afirmar que sus pretensiones de inserción buscaban calar más en el cuerpo social decimonónico que en un cuerpo literario genérico.

De los literatos románticos, muchos lucharon contra la corriente de reconstrucción social y volvieron al clasicismo y al enciclopedismo estable. Otros la siguieron, nadando entre dos aguas, conservando la admirable sencillez clásica (v. gr. Lamartine). Desde principios del siglo, en la Europa agitada por las guerras napoleónicas, se despertó un ansia inmensa, no sólo de libertad política, sino de independencia nacional. Bonaparte, al pretender subyugar a las naciones, iluminó la conciencia de éstas; dio cuerpo a aspiraciones reaccionarias y comunicó el impulso definitivo de la fragmentación -hasta que la omnisciente cuestión económica se presentó dispuesta a reemplazar las rupturas políticas e históricas, imponiéndose como problema más grave e insoluble-: Hungría, Polonia y Grecia, queriendo sacudir su yugo; Italia, sometida a Austria y aspirando redimirse; España, destrozada por el combate entre la tradición y las nuevas ideas; Francia, ensayando todas las formas de gobierno y viviendo en perpetua convulsión; Alemania, rehaciéndose para el Imperio; Rusia, queriendo ahogar los gérmenes nihilistas bajo los hielos polares de Siberia. Todas estas son naciones que sufren la crisis romántica (Bazán, 2009: 58), y Hugo las inserta, como veremos, en la lógica del sentido de la *Ananké* como tela comunicante de adversidades ineludibles.

## **2.2. Renovaciones semánticas de la obra Hugo**

A continuación indagaremos los modos en los que la simbología hugoliana, a través del campo conceptual de la *Ananké*, logró después de su muerte re-significaciones múltiples, comparaciones insospechadas, alusiones y renacimientos literarios y políticos, que dan a su figura escritural un carácter imperturbable de reconstrucción tanto social como novelesco.

Comencemos por las impresiones geopolíticas de la apropiación de su obra. Usualmente, donde quiera que se formen sociedades gubernamentales nepóticas y militarmente arbitrarias, estallan insurrecciones de contestación, se levantan barricadas, corre sangre, se ocultan los proscritos, la suerte se pone en juego, y en medio de la fiebre de la libertad y hasta de negación sistemática y ciega del pasado, éste retorna ominosamente y recuerda el culto que tributa cada pueblo, cada raza y cada región a sus antiguos modos de valorar, a sus lenguas vernáculas, a sus leyendas, a cuanto las signa como presas dispersas en cohesión intermitente y con voluntad de equilibrio.

Si en el período clásico primó cierta voluntad de unidad, no así ocurrió con el romanticismo, cuyo *sino* fue el de la ruptura. El individuo enfrentado al misterio de lo insondable, la personalidad singular abandonada a fuerzas contrarias y amorfas, tales como las inagotables rupturas de la sensación, del pensamiento y de la fantasía pesadillezca: los temperamentos móviles, los gustos inconciliables, las rarezas, los antojos anómalos.

En este punto, Emilia Pardo Bazán (2009) utiliza la imagen de lo proteico para caracterizar las fuerzas románticas y el desplazamiento de sus cargas elementales e intuitivas a través de variantes representaciones. Se trata de la seda cambiante que no hemos hecho más que recalcar en los hilos de las arañas hugolianas, que en el escritor francés funcionan como senderos de alternancia figurativa entre sensaciones paradójicas y siempre ambivalentes:

Visto así el romanticismo -y así también hay que verle- se explica que sea un Proteo que cambia de aspecto y de figura a cada instante, y se comprende la diferencia, o más bien la contraposición que existe entre poetas unidos por lo insurreccional romántico. Supongamos que varios políticos de tendencias inconciliables se coligan para derribar un poder que todos detestan, y aprovechan su caída, no realizando aspiraciones comunes, sino emancipándose y pretendiendo después cada cual imponer su dictadura; apliquemos la hipótesis a las letras, y tendremos la revolución romántica. (2009: 58).

El carácter paradójico, ambivalente de la explosión romántica (uno de cuyos ladrillos de construcción fundacional es el concepto hugoliano de *Ananké*), es que en muchos de sus nudos de creación se dieron cohesiones aparentes, compañerismos y fraternidades pasajeras, lazos de simpatía que remedaron otros más fuertes y duraderos. Hubo curiosas afinidades temperamentales, gemelismos de un yo disuelto, sobre todo en

poetas líricos que tal vez ni se conocían, que habían nacido bajo distintas latitudes, en diferentes ámbitos sociales: un Byron, un Espronceda, un Pouchkine (2009: 59).

Sin duda, nos aclara oportunamente la autora (y veremos hasta qué punto tal aclaración nos conducirá a Victor Hugo en su obsesión editorial de formarse como autor/símbolo contestatario), que analizados estos gemelismos y afinidades electivas, se ven mucho más frágiles de lo que aparentaron en su tiempo. El análisis descubre la diferencia y borra la semejanza. Espronceda y Byron, por ejemplo, se parecían más en lo adquirido de otras manos que en lo labrado por las propias. Fue suficiente empero tal ficción de simuladas analogías, para acreditar la fácil ilación nominal que permitió que se pudiese escribir con seguridad y leer sin sorpresa que Espronceda es el Byron español. Y no es tan simple. Gracias a la guerra del yo inaugurada con el palpitar romántico, Byron se supo fatalmente como Byron, solamente Byron, en soledad sepulcral. Para el Romanticismo, como para la *Ananké* hugoliana, la colectividad se desvanece. Es entonces cuando Victor Hugo, autoproclamado vocero del estallido romántico francés, se erige como figura editorial de intento de unión, de comandante de ideas constructivamente revolucionarias:

No sospechaban los románticos del primer período que llevaban en sí tan funesto germen. Aunque clamasen por libertad a todo trance, existía en ellos el instinto de asociación y el deseo de solidaridad. Los cenáculos y el motín del estreno de *Hernani* revelaron esta tendencia, y acaso más claramente todavía la demostró el anhelo de tener una cabeza, un caudillo, lo que mejor produce la ilusión de la unidad. En la sangre de la generación que siguió a la de la época imperial fermentaba la levadura belicosa, herencia de sus guerreros padres, último rezago de la fiebre de gloria y del ansia de conquistas. Al pacífico terreno de la literatura traían ímpetus marciales, y sentían necesidad de aclamar a un capitán, de seguir una bandera y de respirar el olor de la pólvora. El Bonaparte que les faltaba, lo encontraron en Victor Hugo (Bazán, 2009: 60).

Figura de autor de voluntad bonapartista que quiso forjarse de manera sistemática a la altura de las grandes autoridades librescas, y es por esto que en el escritor, más que en cualquier otro romántico, se cuestiona no sólo un género sino varios (teatro, poesía, novelística, ensayo, crítica), se interrogan sus pretensiones imposibles, se le imputa ser más amplio que profundo.

Si en otros escritores como Chateaubriand o Alphonse de Lamartine se puede aislar la vida pública de la literaria, en Victor Hugo se encadenan y compenetran de tal forma la

política y la literatura, que es doblemente difícil ver bien al poeta envuelto en la densa polvareda que el político levantó (2009: 60). La imagen de Victor Hugo-Araña queriendo desplegar una tela delirante que abarque y prenda a la Humanidad entera, en un proyecto autoral tan desquiciado como alucinante, estrambóticamente pretencioso, lo señala Bazán al apuntar que el papel político de Hugo rebasó en efecto los límites de su nación y buscó mucho de universal: su veneno, en aras del arte -un arte codicioso y predador- se difundió por los ámbitos de impares geografías: su demente aspiración, aquella de ser algo así como Pontífice de la Humanidad, la voz que habla desde lo alto de la montaña del espíritu, que concierta a los pueblos y fulmina a los tiranos, revela ya no a un ser, sino a una voluntad libresca. Voluntad que, a punta de afirmar su propia sintaxis, creó la verdad de lo que acentuó empecinadamente, con tesón de personalidad de novela. Hugo convertido en un personaje de sus libros. Tan es así, que su culto como figura-de-autor-simbolizada efectivamente se concretó:

Lo indudable es que se creó, en toda regla, el culto de Victor Hugo. Nos lo dice Julio Lemaître: el único escritor francés cuyo ataúd fue expuesto a la veneración y a los homenajes de inmensa multitud bajo el Arco del Triunfo; el único inhumado en el Panteón, es Victor Hugo, indicio cierto de que para el Gobierno y para el público Victor Hugo ocupó un lugar aparte, fuera de la literatura (Bazán, 2009: 63).

Fuera de la literatura como género disciplinar, no como *modus vivendi*. Escritor-Monstruo que ya no es un hombre, sino una ficción de sí mismo, aplaudido por una nación narrativa que a su vez devino personaje artífice. Nos encontramos ante una construcción socio-política narrada a partir de una edificación ficcional, donde el sistema editorial de los libros compone -para su autor- su propio andamiaje biográfico. En su « Hugo, l'édifice du livre » (1984), Victor Brombert secunda nuestra idea e indica que tal andamio no es cándido ni alegre. La gloria de un sistema narrativo, para Victor Hugo, no se reduce a asuntos de felicidad pública. Se trata de una relación agónica con la muerte, el desafío y la supervivencia. Todos los signos escriturales tienden a ser testamentarios. Cada página escrita revela una muestra más de lo que su autor no pudo decir. Todo libro terminado no es otra cosa que, siguiendo la bella imagen freudiana, el primer octavo visible de un *iceberg* cuyos siete octavos restantes permanecen en la penumbra de las profundidades marinas inéditas e invisibles.

El sistema narrativo de Victor Hugo, aunque cerrado por las tres novelas que competen a esta investigación, a saber *Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables* y *Les Travailleurs de la mer*, posee grietas, hendiduras, hoyos por donde se escapa la seguridad del autor. Pues cada gran dicción no es otra cosa que el signo que indica que resta todo por decir: que es imposible decirlo todo, pensarlo todo. Para una figura de autor con pretensiones editoriales de omnipresencia, qué puede ser más angustiante que saberse siempre incompleto, inacabado aún y sobre todo en sus más depuradas construcciones-cúlmenes. Como buen protagonista de sí mismo, Victor Hugo hace de la voluntad de angustia un motor de esfuerzo, un motivo de vida singular y solitaria.

Unidad y carácter incompleto, término y proceso interminable, finitud e inmortalidad, totalizarse en un libro entero que sin embargo siempre restará inacabado. Ambivalencias que signan el devenir de Hugo y su propia angustia, su propio destino: necesitar ser una obra, y sin embargo permanecer como proceso en creación. Efectivamente el siglo XX y el XXI no hacen más que reinventar la figura de Victor Hugo, relanzarla de múltiples maneras, re-significarla, apropiársela para multiplicidad de causas, utilizarla para incontables aprendices. Su obra entera pone en conflicto las exigencias del poema y las de la poesía, las construcciones de pretensión totalitaria e irrealizable, donde el autor se propone, a través de metáforas obsesivas, la visión de una poética ininterrumpida, de una textualidad sin fronteras (1984: 52).

Brombert retoma el concepto de *effacement* para caracterizar el sino hugoliano de lo incompleto, de lo inacabado, de lo que se dispersa y borra apenas esbozado. El móvil de un desvanecimiento escritural al servicio de una transmutación: el *desvanecerse* de la palabra 'ΑΝΑΓΚΗ tallada sobre un muro de la Catedral en *Notre-Dame de Paris*, el *desvanecimiento* de los versos anónimos grabados a lápiz sobre la tumba de Jean Valjean en *Les Misérables*, la *desaparición* del nombre Gilliatt escrito sobre la página blanca que forma la nieve, al inicio de *Les Travailleurs de la mer*.

La obra hugoliana, como su autor, se deshace sin cesar, para rehacerse de otros modos, bajo otras exigencias. Nacimiento del concepto de Figura-de-escritor que se pierde y se reinventa: que la reinventa el tiempo. Tales temáticas y ambivalencias son de largo alcance en el sentido de una problematización del texto literario. Pues si la escritura en



Hugo está destinada a su desvanecimiento y reinención permanente, ¿cuál puede ser en fin su relación con una realidad que el entendimiento práctico desea firme y constante? ¿Cuál puede ser el vínculo -poético o mimético- entre un sistema de trazos mutantes y un *socius* cuyos habitantes requieren predecible y estable?

Es aquí, sin duda, que se forja la más clara complejidad textual de la obra de Hugo. Pues si lo que se llama realidad es ella misma un proyecto siempre inacabado, siempre dándose, si ella misma está sujeta a las leyes del cambio y la disolución, entonces tal doble negatividad (desvanecimiento de lo real, desvanecimiento de la obra escrita), tal doble característica borrosa del texto y del mundo como texto, se afirma como positiva una vez que fortalece la capacidad re-constructiva de la función esencialmente hacedora del lenguaje poético. « Ce que Hugo aurait réussi à faire, c'est de créer pour son usage un système contextuel comprenant tous ses textes (écrits ou à écrire), en même temps que l'hyper-texte hypothétique de l'auteur suprême dont il serait à la fois le porte-parole et le concurrent » (Brombert, 1984: 53).

El sistema narrativo hugoliano que hemos estudiado testimonia una visión del mundo en tanto que libro, y de la creación en tanto que texto. Escritura misteriosa e indescifrable -o más bien palimpsesto- pues el trabajo de inscripción se labra innumerables veces sobre la misma superficie, renovándose al mismo tiempo que se esconde.

La *Ananké suprema* es un largo y oscuro palimpsesto, en donde las múltiples fatalidades se amalgaman hojaldradamente. La fatalidad superior es la imposibilidad, la ausencia de comunicación entre los hombres, el mutismo entre corazones, que no encuentran en la palabra hablada una hilandera suficiente. De ahí que un tema que reincide en la obra hugoliana, lo hemos visto, es el de la arquitectura babilónica del lenguaje. Cada novela, poema o pieza teatral plantea diversas lenguas, latín sobre todo, pero también español, italiano, inglés, griego. Todas sirven para confundir más al lector y enredar más la trama compleja del discurso, intencionalmente. Participar de la *Ananké suprema* es también padecerla, practicarla, ejercerla no como una ostentación multilingüe sino como la presentación de diversos intentos por lograr un imposible: comunicar absolutamente una idea. Las certidumbres profundas se contagian calladamente.

Al respecto, Pierre Larthomas, en su estudio titulado « Théories linguistiques de l'école romantique: le cas de Victor Hugo » (1994), analiza este *multilingüismo in-comunicante* en la obra de Hugo, como pivote articulador de su edificación narrativa. La multiplicidad lexicográfica es relacionada por el romántico francés con una condición de climas y de vientos, como una propiedad de la *anankè des choses*: chauvinismo lingüístico hugoliano que lo lleva ciegamente a situar el francés climáticamente por encima de todas las demás lenguas, como un idioma Madre-Moira en términos platónicos. En primer lugar Larthomas saluda el conocimiento de diferentes idiomas por parte de Hugo, para luego revelar lo que éste hizo de tal conocimiento, todo al interior de su proyecto autoral de representarse también como voz de elemento:

Lorsqu'il s'agit non plus du langage mais de la variété des idiomes, les vues d'Hugo ne manquent pas d'intérêt. On a souvent dénoncé les réactions en ce domaine des gens peu instruits. Ils s'étonnent d'abord que l'on puisse parler autrement qu'eux; ils trouvent ensuite que leur langue maternelle est toujours plus naturelle et plus expressive que les autres. Hugo n'est pas de ces gens-là, dans la mesure où il connaît plusieurs langues. Il a reçu une solide formation classique, il est en particulier un prodigieux latiniste et, dès son jeune âge, traduit Virgile. Il connaît l'espagnol et l'italien; à partir de l'exil, il est en contact avec l'anglais et a souvent auprès de lui son fils qui traduit Shakespeare (Larthomas, 1994 : 69).

Este conocimiento de diversas lenguas forjó a su vez una nueva simbología hugoliana: la de la palabra-clima, la palabra nórdica, salvaje, indómita y rebelde. Aquella cuyo portador no puede ser otra cosa que un elemento ubicuo que sobrevuela geografías a modo de vendavales y tormentas, vientos y ráfagas chocantes donde unas subyugan a las otras, universalizándose, penetrando todos los rincones del globo, creando y moldeando civilizaciones:

Il était donc capable de comparer les langues, ce qu'il fait d'une manière très étonnante dans le texte que voici: « Il y a un rapport intime entre les langues et les climats. Le soleil produit les voyelles comme il produit les fleurs; le nord se hérissé de consonnes comme de glaces et de rochers. L'équilibre des consonnes et des voyelles s'établit dans les langues intermédiaires, lesquelles naissent des climats tempérés. C'est là une des causes de la domination de l'idiome français. Un idiome du nord, l'allemand par exemple, ne pourrait devenir la langue universelle; il contient trop de consonnes que ne pourraient mâcher les molles bouches du Midi. Un idiome méridional, l'italien, je suppose, ne pourrait non plus s'adapter à toutes les nations; ses innombrables voyelles à peine soutenues dans l'intérieur des mots s'évanouiraient dans les rudes prononciations du Nord. Le français, au contraire, appuyé sur les consonnes sans en être hérissé, adouci par les voyelles sans en être affadi, est composé de telle sorte que toutes les langues humaines peuvent l'admettre. Aussi ai-je pu dire et puis-je répéter ici que ce n'est pas seulement la France qui parle français, c'est la civilisation ». C'est sans doute le plus bel exemple de chauvinisme linguistique qu'on puisse citer. (Larthomas, 1994: 69-70).

*Ananké* de las cosas que al interior de un sistema narrativo se pliega sobre el propio Hugo y lo ciega, convirtiéndose el autor una vez más en protagonista afectado de su misma obra. Victor Hugo privilegia el francés, y condena al resto de lenguas como climas y temperaturas elementales más primitivas. Pero ¿cuál es el francés que privilegia? el francés que él habla, el francés que él escribe. Su propia atmósfera, su propia esfera climática.

Para el escritor la lengua francesa del siglo XVIII no pertenece a su temperatura narrativa, a su universo ficcional: dirá de ella que es perfectamente clara, seca, dura, neutra, incolora e insípida. Lengua del razonamiento y no de la sensación, incapaz de colorear un estilo, usualmente candorosa en el plano de la creación prosaica y al mismo tiempo odiable en el verso: en una palabra, dirá, lengua de filósofos y no de poetas (Larthomas, 1994: 71).

Las amalgamas entre las letras y las temperaturas anímicas continúan, entre las sílabas y las condiciones elementales del color y sus umbrales. Verá en la escritura un campo de batalla tan complejo como el de Waterloo y el de las tempestades de Guernesey. De ahí que afirme con la misma voluntad bélica un problema de sintaxis que uno de acometida épica. Los famosos versos «Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe !» (En *Réponse à un acte d'accusation*, 1986: 74-78) reflejan una nueva figuración de signatura estridentemente hugoliana: lenguaje-temperamento.

Tal fusión narrativa en la que el autor deviene parte de su obra, así como el mundo al que pertenece un texto narrado, es también herramienta que sirve a Victor Hugo para crearse de manera manifiesta como un *ser/libro*: figura de autor que es a un tiempo autor figural del mundo que ha creado. Cuando Hugo asegura «Tout homme qui écrit, écrit un livre; ce livre, c'est lui » (citado por Vaillant, 1997: 89) está refiriéndose efectivamente a *todo escritor*, pero a modo de personaje que habita la propia sintaxis hugoliana. Hermetismo narrativo que en su interior funciona como tensión entre la totalidad y el fragmento, la individualidad y la universalidad, lo completo y lo incompleto, lo finito y lo infinito, lo visible y lo invisible. Nuevamente estamos ante un desorden de sensaciones, no ante un edificio ficcional sereno y apacible.

No extraña, pues, que en la bibliografía crítica de Victor Hugo reincidan los conceptos de caos y desorden, de contradicción y ambivalencia. Alain Vaillant (1997) retoma, para con Hugo, la confusión de lenguas que veíamos denunciada en el texto de

Pierre Larthomas (1994): la obra de Victor Hugo parece animada por una fuerza centrífuga que extravía al lector y le dificulta la instalación en un punto cualquiera de su universo narrativo; hay un hermetismo sistemático que, por ambivalencia interna, funciona como un monstruoso y admirable albergue español, una especie de caos-cosmos (lucha entre el caos y la construcción de un cosmos autoral) dentro del cual cada intérprete toma lo que el demiurgo-Moira le destina.

Vaillant tiene razón al afirmar que el texto literario es un espacio de inteligibilidad entre dos conciencias: aquella del hablante-inscriptor y la de su auditor-lector. Inteligibilidad puesto que entre ambos existe un abismo inevitable que es el de las palabras que no pueden alcanzarse, y que hace que cualquier comunicación verbal nunca se concrete exitosamente. La claridad del texto, su recepción, está comprometida por incontables interferencias, alteraciones de sentido, interpretaciones contextuales, variaciones de tiempo, distorsiones de pensamiento (Vaillant, 1997: 96).

La tentación de lo imposible es también intentar que las palabras no se pierdan en el vacío de las promesas, de los malentendidos, de las incoherencias, de la incompletud. Demandar lo imposible es igualmente demandar que las palabras hagan algo constructivo, transformen el *socius* que las recrea y alberga, plantándose como *cosas* que alteran su entorno y complejidad relacional.

Es en este punto donde Victor Hugo intenta crear una obra que resuma un siglo, un siglo hecho texto donde sus personajes ficticios desean poseer tanta incidencia sobre las leyes y las costumbres como los reales, pues unos y otros se funden en un sistema narrativo que (junto a Balzac, pero de maneras distintas) buscó hacer competencia al registro civil: captar todos los rostros, todas las manías, las tendencias, las tipologías, las huellas digitales. Incidir sobre ellas, generar literariamente cambios reales en su entorno socio-crítico.

*L'Anankè suprême, le cœur humain*, oscila entre todas las tipologías del universo autoral, que es el suyo propio. Universo que busca compenetrar lo espiritual y lo corporal, lo material y lo inmaterial. El corazón humano como fatalidad interior, en el propio cosmos hugoliano, no puede ser otro que el del autor como figura, signado por un destino mayor, *fatum* que tiene nombre propio. ¿De qué se trata? Una investigación sentida al respecto, que

busca evitar opiniones caprichosas, nos la proporciona el investigador Ignacio Solares, en su *Victor Hugo espiritista* (Solares, 2006):

[...] El 4 de septiembre (de 1843), Victor Hugo y Juliette se habían detenido en las afueras de Burdeos para visitar el osario de la iglesia Saint-Michel, con sus setenta cuerpos modificados. “La presencia de esa galería de cuerpos (son ellos los que parecen mirarnos a nosotros) me puso muy nervioso, me llenó de un doloroso presentimiento, me anunció lo que a partir de ese momento será una constante en mi vida: la fatalidad”, escribió Hugo poco después. Siguiendo su paseo, el poeta y su amante llegaron a la villa de Soubise y fueron a cenar a un restaurante local. En la mesa de al lado estaba olvidado un periódico parisino, el *Charivari*. En lo que Victor Hugo llama “el momento más aterrador de mi vida”, leyó el encabezado: “Muere ahogada en el Sena la hija de Victor Hugo”. Y en el cuerpo de la nota: “El siniestro informe, confirmado ya, de un incidente espantoso, que pondrá de luto a una familia entrañable para el mundo de las letras francesas, ha afligido esta mañana a todos los habitantes de nuestra ciudad: la joven pareja, ahogada en las profundidades del río, fundida en un último abrazo, ella embarazada”. Aquella noche, Victor Hugo escribió una sola frase en su diario: “¿Dios mío, qué te he hecho?” (Solares, 2006: 46, 47).

Tras tal episodio, Victor Hugo intentará re-encontrarse con su hija a través de sesiones de espiritismo -que relataremos a continuación- en las cuales la fatalidad, como integrante del campo conceptual de la *Ananké*, y el misticismo esotérico, se trenzan en una de las prácticas que aumentarán la ambigüedad biográfica del escritor: personaje de letras escéptico pero a la vez creyente en las mesas de ficciones fantasmales, a título de protagonista de novela cuya intriga vira hacia tramas insospechadas.

Figura de autor que sabe de sí por los periódicos, en un protagonismo que de feliz tiene bien poco. Un dogmatismo sombrío recubre entonces la mentalidad del poeta: viaja a Jersey por razones políticas -como hemos visto-, y allí los visitará Delphine de Girardin (1804-1855), amiga de la familia que se manifestaba como una consumada *médium* para invocar los espíritus de los muertos. Hugo inicia sesiones de espiritismo en donde los participantes colocaban sus manos con suavidad sobre una mesa: una vez convocado el fantasma, la mesa se movería, transmitiendo los mensajes del alma rondante a punta de golpes en el suelo.

Solares ficcionaliza a continuación la sesión espiritista que Hugo tuvo con Delphine Girardin en 1853, gracias a los apuntes perdidos en la actualidad que de tal sesión recapitula la hoy desaparecida *Revue spirite: journal d'études psychologiques* (1859). El crítico construye así una sesión imaginada en la que la conciencia de los objetos se imponía sobre la de los fanáticos creyentes, que veían al mueble oscilar y permanecer indeciso a la

hora de dar sus comandos. La tabla parecía rebelarse y epilépticamente levitar, sacudiéndose con violencia y deslizándose en línea recta, girando sobre su propio eje (Solares, 2006: 47).

Victor Hugo apostaba por descubrir en los puntapiés de la mesa la voz de los espíritus, la llamada de su hermano y de su hija, de su madre que lo hizo poeta. Las partes hablantes de la tabla, en lugar de comunicarse a través de monosilábicas afirmaciones o negaciones, dictaban las diversas letras del alfabeto; dicción de hasta veintiséis golpes para señalar a los extraviados vivos el supuesto mensaje de sus muertos. La credulidad de Victor Hugo ante la *médium* sorprende: a continuación testimoniemos un ejemplo ficcionalizado de la *Ananké-de-los-dogmas-en-Hugo* (las supersticiones del escritor) en carne propia, que lleva al autor a escuchar visiones dolorosamente aparentes:

Los objetos traídos por Delphine golpeaban deletreos claros para los seguidores, tales como —SUFRIMIENTOS. Esa, sin embargo, no era la palabra audible para el general Auguste Vacquerie (tío del esposo de Léopoldine). Él había escuchado “a. m. o. r”. Pero durante los siguientes minutos los movimientos de la mesa se hicieron más violentos y agresivos. — ¿Aún eres el mismo espíritu que estaba allí? —preguntó Delphine. —NO. — ¿Quién eres tú? —preguntó Víctor Hugo. La respuesta llegó enseguida: —NIÑA MUERTA. — ¿Tu nombre? —volvió a preguntar Hugo. La mesa golpeó. —L.É.O.P.O.L.D.I.N.E. Adèle Hugo no pudo contenerse y se derrumbó en sollozos. Víctor Hugo enmudeció y creyó que el corazón iba a estallarle. Su hijo Charles mantuvo el control lo suficiente para preguntarle a su hermana: — ¿Dónde estás? ¿Eres feliz? ¿Aún nos amas? La respuesta llegó: —DE DIOS. — Dulce alma, hija mía, ¿eres feliz? —preguntó Víctor Hugo con voz que se ahogaba en sollozos. —SÍ. — ¿Dónde estás? —LUZ. — ¿Qué es lo que tenemos que hacer para volver a reunirnos contigo? —AMAR. La tabla forjaba sintaxis sin vacilación, como si la Presencia supiera que estaban comprendiéndola en el acto. — ¿Por quién fuiste enviada? —preguntó Delphine. —EL BUEN SEÑOR. — ¿Hay algo especial que necesites decirnos? —preguntó Víctor Hugo. —SÍ. — ¿Cuál es tu mensaje para nosotros? —insistió el padre, seguro de que de aquella respuesta dependería el resto de sus días. —APRENDER A SUFRIR POR EL OTRO MUNDO. — ¿Tú ves el sufrimiento de aquellos que te aman? —SÍ, LO VEO. — ¿Eres feliz cuando te nombro en mis oraciones?

—preguntó de nuevo el gran romántico, quien a pesar del *nudo* en la garganta, sentía seguramente que una nueva ola de vida y de esperanza revitalizaba su corazón. —SÍ, LO SOY. —¿Estás siempre cerca de aquellos que te aman? ¿Los cuidas? —SÍ. SIEMPRE. —¿Depende de ellos que regreses? —NO. —¿Pero regresarás? —SÍ. —¿Pronto? —SÍ. Y entonces el espíritu de Léopoldine abandono la sala de sus seguidores. “Hasta aquí la transcripción de aquella primera sesión. Víctor Hugo había sido convertido al espiritismo”. (Solares, 2006, 49).

La sesión reconstruida y fabricada por Solares, enseña el modo en el que la crítica posterior a la muerte de Hugo forjó un sistema de causación entre el dolor y el fallecimiento, en el romántico francés, y su religiosidad; mezcla que dará a la *Anankè des choses* connotaciones de misterio y esoterismo.

### **2.3. *Ananké*, integridad hugoliana**

Con el trauma de la muerte de su hija, Victor Hugo se aboca a reconocer —y sobre todo a escribir— el sino de la fatalidad que él lee en su frente. Habiéndolo intuido en *Notre-Dame de Paris*, trece años antes, para 1843 releyó el concepto como una integridad de su ser, que lo impulsó a crear un andamiaje narrativo que lo reflejase como espejo, para lidiar, manejar, desdoblar su propio dolor. El sistema filosófico-espiritual que usa en sus novelas sirve así para su propia vida, y vice-versa: Victor Hugo tienta entender su propia existencia a partir del sistema de la *Ananké*.

El poema « Pleurs dans la nuit », de *Les Contemplations*, indica la manera en la que once años después de la muerte de Léopoldine, tal identificación entre narración y experiencia vivida se experimenta entre la fatalidad de las leyes (padecimiento de un exilio ya obligado) y una embriaguez dogmática que obnubila su mentalidad, insuflando ensueños tan de pesadilla como sistemáticamente narrativos. Victor Hugo signa la muerte de su hija a modo de presencia que llena su destino con la luz del ataúd. Confrontemos los propios versos de Victor Hugo en tal composición de 1854, donde la alusión a fuerzas elementales (movimientos de robles que saludan peñascos), las tensiones por una moral perdida (la

lucha por su honra de proscrito), los dogmatismos fantasmales (templos de llanto entre Visiones evanescentes), se funden en una tela de araña circular e inmóvil:

[...]

Le chêne ému fait signe au cèdre qui contemple ;  
Le rocher rêveur semble un prêtre dans le temple  
Pleurant un déshonneur ;  
L'araignée, immobile au centre de ses toiles,  
Médite ; et le lion, songeant sous les étoiles,  
Rugit : Pardon, Seigneur ! (1965: 396).

Elementos, proclamas, credulidades, se trenzan en un *corpus-crescendo* que anticipa, cada vez más llamativamente, a *Les Misérables* y a *Les Travailleurs de la mer*. ¿Y acaso no a *L'homme qui rit*? ¿Y acaso no a *Quatrevingt-treize*, etc.? Acentuamos nuevamente que tales obras mayores están contenidas en el proyecto-sistema tripartita a modo de eco resonante, pues la *Ananké* de los dogmas, de las leyes y las cosas, no hace más que reencarnar de manera danzante entre la sonrisa monstruosa de Gwynplaine y las ruinas humeantes de La Tourge en los campos de la Vendée.

Sólo es cuestión de tiempo para que la *triple ananké* se funda definitivamente en el poeta a modo de combate político: en el artículo “Decantación ideológica de Victor Hugo en los años de exilio”, Azucena Rodríguez Álvarez (1995) muestra cómo las prácticas esotéricas de las *tables tournantes* que recién hemos descrito, revelarán a Victor Hugo que el Usurpador, el Tirano, el Asesino (en general), tienen los días contados. Las tablas descubrirán, para él, una confirmación Sacerdotal, que reemplazará tanto al Clérigo como a las Magistraturas. El poeta extasiado dirá que él juzga lo que no alcanzan a juzgar los jueces, y que él excomulgará a aquellos que no alcanzan a ser excomulgados por los Padres (Rodríguez Álvarez, 1995: 147).

Megalomanía del delirio dogmático si no es porque se amarra y aterriza nuevamente al suelo de la contestación/figuración sociopolítica real y contextual, que implica a su entorno imperante, y a Hugo como figura de escritor capaz de responder a las tiranías de su medio (por más grandezas que haya visto Francia durante el Reinado de Napoleón III, se trata no obstante de un gobierno nacido del despotismo y el robo):



En 1859, después de Solferino y tras el decreto de Amnistía por el que Napoleón III permite la vuelta a Francia de todos los expulsados de diciembre, incluido Victor Hugo, éste no cesará un instante en su porfía: « Quand la liberté rentrera, je rentrerai ». El 19 de agosto de aquel año anotaba «Le coupable pardonne aux innocents, le bandit réhabilite les justes, le violeur des lois fait grâce aux défenseurs des lois; c'est bien. Je laisse l'Europe applaudir l'amnistie sur la joue de la justice et de la vérité. A une certaine profondeur de dédain il semble qu'il n'y ait plus de possible que le silence. Le proscrit de Décembre doit à l'Empire l'implacable guerre de la justice. Quand cette guerre finira-t-elle ? À la fin de l'Empire ou à la mort du proscrit. J'entends rester libre. Et je veux rester combattant. L'erreur du malheureux qui a aujourd'hui le succès et qui gouverne ce qu'il nomme l'Empire, c'est de croire qu'il a proscrit des hommes; il a proscrit le droit. Il n'a pas expulsé tel ou tel citoyen, il a banni la liberté. Il a frappé d'ostracisme les idées, la raison, le progrès. La lumière; et l'on pourrait dire que ce qu'il a exilé de France, c'est la France même. Le jour où tout cela rentrera, nous rentrerons. Quant à la chose appelée amnistie par ces hommes, qu'il nous soit permis de passer sous silence cette effronterie» (Hugo, citado por Rodríguez Álvarez, 1995: 147).

El anterior pasaje nos revela una figura de escritor que en cuanto tal se sabe bastión de la Libertad, del Progreso, de la Civilización. Y no como individuo, sino como *nombre*, como sintaxis. Imagen de poeta que simboliza *Combate, Lucha, Tenazas*, y que aguarda a veces en silencio para acechar nuevamente a su presa. El declarar: *El Imperio o yo*, es saberse cosa, elemento, pero también Justicia, y también voluntad de Paz. Fatalidad de la ilusión, que revela la imposibilidad, para un nombre, de lograr semejantes cúlmenes y pretensiones. A lo máximo que se alcanzará es a su profundo esbozo, suficiente para insuflar numerosos escritores/creadores por venir.

Rodríguez Álvarez cierra su estudio anotando apropiadamente que al lado de la denuncia reiterada del régimen bonapartista y de un ingente trabajo literario, nuevos objetos y actividades *autorales* ocuparon a Victor Hugo durante los años interminables del exilio. La inquietud por las dolencias sociales de Guernesey, las campañas reincidentes contra la pena de muerte, pero sobre todo la preocupación por la pobreza, unida por la demanda de dignidad en el trabajo y el aumento en las fuerzas de salubridad y educación. El realizar almuerzos semanales en Hauteville-House para los niños pobres de la isla, será una actividad que correrá pareja a los manifiestos que enviaría por doquier a todos los rincones de Europa y América donde una ejecución fuera a realizarse.

Tales muestras de filantropía parecerán ingenuidades de intromisión demagógica a muchos de sus detractores, como Taine. Pero si vamos a lo esencial, a la sintaxis, Victor Hugo como figura de escritor comprometido con las inquietudes y efervescencias sociopolíticas de su círculo vital, se sostiene con honda solidez de sistema poético a través

del símbolo narrativo de la trama arácnida. Edificio trasatlántico e internacional que hasta nuestros días fecunda numerosas inteligencias.

#### 2.4. Herencias de la figura de autor contestatario

Las influencias, los contagios, la seda literaria y proteica, no se hizo esperar: a comienzos de 1863, Tolstoi, escritor ya conocido, leyó a su esposa *Les Misérables* en francés. Encontró la novela como una provocación. Poseía una gran admiración por *Notre-Dame de Paris*. A mitad de ese año, renunció a un proyecto de novela dedicado a los decembristas<sup>35</sup>. Su argumento, que todos los decembristas eran franceses. Entonces se volcó a una nueva tarea, volteando los ojos a su propia geografía: *La Historia de 1812*, bajo el título *Guerra y Paz*; ese admirable fresco de la Rusia en la época napoleónica que será publicado de febrero de 1865 a diciembre de 1869.

En tal trabajo menos pretencioso que *Les Misérables*, Tolstoi logró con fuerza inimitable semejantes cruzamientos históricos-literarios entre la voluntad individual y colectiva y el devenir histórico de un contexto, así como el levantamiento de un autor como figura capaz de responder con su obra al dogmatismo de la Iglesia ortodoxa rusa, que censuraba las fuerzas creadoras de sus hombres de letras (Journet, 1988: 112). Considerando los grandes abismos que separan las obras de estos autores, René Journet (1988: 112-114) los presenta -junto con Dostoievski, veremos en seguida- como pocos de los casos más directos y notables de *autoridad figural* en el plano de las letras internacionales del siglo XIX. ¿Cómo influiría Hugo en Fiodor Dostoievski?

Dostoievski a souvent parlé avec admiration de *Notre-Dame de Paris*. On sait qu'au poteau d'exécution il prononça une phrase du *Dernier jour d'un condamné*. Venu à Florence pour visiter la ville, avec *Les Misérables* dans ces bagages, il oublia la ville et dévora le roman, pour lequel il conserva une sorte de vénération, malgré les griefs politiques qu'il avait à l'endroit de l'auteur. Il lui reprochait, notamment à l'occasion du Congrès de la Paix à Lausanne, de s'être inféodé au socialisme international, athée et hostile à la Russie (Journet, 1988: 112).

---

<sup>35</sup> Los decembristas, falange del Ejército ruso de 1825, intentaron consolidar un golpe de Estado contra el Zar Nicolás I, con el fin de flexibilizar sus políticas opresivas en cuanto a la esclavitud, la pena de muerte y la libertad de expresión y prensa. El golpe ocurrió en diciembre, y los soldados, que intentaron tomar San Petersburgo, fueron dominados por las tropas militares del Zar.

Las incomodidades entre los autores se presentan como las estelas que brotan del choque entre dos constelaciones, generando, por cada confrontación, inagotables frutos a los lectores futuros. Y sin embargo, es quizás en Émile Zola que Victor Hugo encuentra al más directo de sus herederos en términos de pronunciación geopolítica situacional. *Les Rougon-Macquart*, novela múltiple que realiza un análisis exhaustivo del Segundo Imperio, es de las grandes obras que inaugura la visibilidad de lo imperceptible, de todo lo que usualmente escapa a los intereses de la gran Historia Docta narrada por los sistemas estructurales mayores, indistintos, ciegamente dogmáticos.

Zola es de los primeros en promover una literatura menor, en el sentido que indaga los intersticios y hendiduras de un cuerpo social, el carácter volcánico de lo minúsculo, la realidad transformativa y temible de los acontecimientos diminutos. Ni qué decir (esta vez a grito descomunal), de su *J'accuse !* (1898), con respecto al desgraciado caso Dreyfus. Zola conocerá, como Hugo, el exilio dada tal intervención, y en el fondo afirmamos que en Victor Hugo, su ejercicio político de toda una vida, incluso y sobre todo cuando no se involucró en los asuntos de la Asamblea Nacional ni como Par de Francia, sino en su poesía, en sus ficciones, en sus obras de teatro, en su narrativa libre de una escalera institucional a lo Lamartine (quizás más bien a lo Voltaire), *la Ananké suprema* se traduce también en una sola palabra: exilio.

Destierro no sólo físico, sino condición permanente de un pulso escribano siempre proscrito, que nunca cabrá en sí, y de ahí su necesidad, desde un perpetuo afuera, de buscarse, sin encontrarse jamás. La imperante necesidad de escribir sin parar encuentra su motor, repetimos, en la imposibilidad de hallarse y darse por sentada. Si no hemos cesado de afirmar que el *fatum* del poeta busca construirse -dentro de su propio corazón narrativo- en el palpitar de Francia, encontramos una última ambivalencia hugoliana al interior de la trama de nuestra investigación. Veamos.

Luc Capdevila y Denis Rolland (2002) toman dos exclamaciones de Hugo exiliado para hacer de este término una condición de pensamiento/sensación, más que una situación simplemente jurídica: una *Anankè suprême* y no solamente una *Anankè des lois*: «L'exil est une espèce de longue insomnie», «Oh!, n'exilons personne, oh ! l'exil est impie» (Hugo citado por Rolland: 2002: 1) repetirán del poeta (versos de *Les Chants du Crépuscule*), para

presentar una situación concerniente a una oscura política del territorio mental que llega hasta nuestros días.

Se parte del planteamiento inicial de que la Francia es y ha sido aceptada internacionalmente a lo largo de la época romántica por ser una tierra de asilo. No obstante, por paradoja intrínseca, lo fue también, y con mayor severidad, de exclusión y apartamiento. Los autores afirman que numerosos exiliados, tras el regreso, raramente valoraron la experiencia del destierro, integrándose a su nueva condición una vez comprendida la amnistía o el cambio de régimen: « l'exil est aisément occulté derrière une tentative salubre de retour à la normale » (Capdevila y Rolland, 2002: 1). Dirán que exceptuando algunos grandes nombres, tales como el del propio Hugo, y más recientemente el de Romain Rolland y la coyuntura de la Segunda Guerra mundial, la laguna historiográfica sobre el exilio francés es patente. Tanto para el siglo XX como para el XIX. Ésta resulta, para los críticos, gracias a que la mayoría de los exiliados son acallados, no figuran, no dejan huella, o muy poca, y devienen inaudibles bajo el ruido y la polvareda de los grandes acontecimientos de retornos conciliadores.

El contenido de la palabra *exilio* es de entrada incierta. Su etimología borrosa: oscilamos semióticamente entre exilio forzado y voluntario, entre exilio y *éxodo*, entre exilio individual y exilio de grupo, también entre exilio y migración (en términos de duración y tensión entre los conceptos de Tierra y territorio), entre exilio y refugio, en fin:

Les conditions initiales du déracinement pourraient permettre, a priori, de distinguer entre les exilés et les autres émigrés. Car, toujours a priori, l'exil, qu'il soit individuel ou collectif est d'origine politique: ainsi, les émigrés de la Révolution, Napoléon dans l'une de ces deux îles, Victor Hugo à Guernesey, et moins glorieux, Boulanger à Bruxelles [...] Mais les archétypes favorisent déjà une certaine confusion: pour le peuple hébreu, les circonstances de l'Exode ou sortie d'Égypte au XIIIe siècle, avant notre ère, sont de nature différente: une sortie «volontaire» pour le premier et, pour le second, une déportation (Capdevila y Rolland, 2002: 2).

En cuanto a la Francia romántica y sus históricos antecedentes (ya se encontrase bajo la estampa de la Monarquía, del Imperio o de la República parlamentaria, ya hubiese estado dirigida por los regímenes autoritarios o democráticos), siempre fue signada por un *sino expulsor*. Incontable es el historial: desde los hugonotes después de la revocación del Edicto de Nantes, pasando por los promotores y los abogados de las Luces, por los

emigrados de la Revolución, por las víctimas de la Restauración y el Terror Blanco, por los desplazados de 1848 hasta llegar a la diáspora resultante del establecimiento del Segundo Imperio, un temperamento de *extravío y fuga* caracteriza el temple nuclear de la sensibilidad.

La sensación que se impone es nuevamente la de la confusión y el caos, que compenetra fuerzas culturales, legislativas, dogmáticas y telúricas (pues los exilios debidos a condiciones climáticas demoledoras no son de extrañar. Se escapa aquí de Dictaduras sobrehumanas). Un exilio político puede ser bien la consecuencia de discriminaciones raciales, ideológicas, de persecuciones, de guerras internacionales, de guerras civiles, de elecciones sociales. También, en ciertas épocas, de decisiones eclesiásticas, económicas, de contingencias de opresión multidimensional. Para analizar tal caos de sensaciones, y la posibilidad de convertirlo en sistema creador, los autores recurren a unas palabras emergentes del pintor René-Jean Clot (1913-1997), que ilustran con excelencia lo que hizo Victor Hugo con su condición de exiliado, acechando desde la distancia su nido originario:

Nous emprunterons un itinéraire d'âmes non volontairement tendues vers les terres lointaines, car la luxuriance, l'exotisme des mondes nouveaux ne donnent pas toujours à l'exilé l'équivalent de ce qu'il a trouvé à «Milly ou la terre natale ». Ces présences des Français à la France nous en avons cherché les témoignages au cours des siècles. Exil ancien, exil moderne, c'est la même coupe faite au tronc de l'arbre. Mais il est bon parfois que l'exil ne soit pas une seule revendication sentimentale, qu'il ait été éprouvé par une âme de génie. Le génie, vivant passionnément les sentiments qui sont à la portée de tous, les coule dans une forme dure. Elle n'est plus gémissements, plaintes, regrets oisifs mais une architecture solide qu'inspire le chagrin qui suit tout départ. (Capdevila y Rolland, 2002: 6).

Hemos mencionado el carácter nacionalista del romanticismo, pero tal carácter adquiere un valor activo y fértil cuando no excluye su exterioridad, sus grietas, sus disimilitudes, sus imposibilidades, sino que las aprovecha, para intuir perturbadamente que siempre habrá algo indecible y desconocido en su interior, y que gracias a ese desconocerse es que adquiere la fuerza para decir algo nuevo: transmitir una sensación ignota, un nuevo estremecimiento.

*Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables* y *Les Travaillleurs de la mer*, son el sistema mediante el cual el exiliado de Guernesey toma sus propios gemidos, quejas, remordimientos y penas, y los convierte en un armazón, una arquitectura maciza y

paradojal, pues a la vez la atraviesa y recorre multiplicidad de hendiduras y surcos. Tal pluralismo de acciones, pasiones, cruce de fuerzas penetradas de la intuición sensible, hacen del exilio una condición geográfica, ciertamente, pero hablamos -cuando un caos tal deviene composición arquitectónica poética- de una geografía de la sensación, sólo relativa al corazón del sistema, que es especularmente el corazón de su autor.

Tal latido, como el mismo Hugo lo dijo, se vio marcado por la fatalidad, y así compuso, con miras a confrontar su propia *Ananké*, un sistema narrativo hilado por una fuerza gravitatoria, que con severidad de Antiguo Testamento busca cohesionar sus propias vibraciones semióticas y autorales.

## CONCLUSIÓN

Nuestra tesis ha intentado analizar la incidencia del concepto de *Ananké* en *Notre-Dame de Paris* (1831), *Les Misérables* (1862) y *Les Travailleurs de la mer* (1866), como fuerza concéntrica, gravitatoria, en la construcción de la figura autorial hugoliana. Hugo se valió, a nuestro entender, de este concepto como piedra angular, base estructural y cimiento genealógico, para crear su propia imagen de escritor como símbolo social de confrontación permanente. Hemos llegado a tal afirmación tras seguir las pistas proporcionadas por el mismo autor en la advertencia que logra para la tercera novela citada; paratexto que, no obstante, hemos sentado al banquillo interrogatorio: en la advertencia en cuestión, escrita retrospectivamente en 1866, Victor Hugo asegura haber denunciado la fatalidad de los dogmas en *Notre-Dame de Paris* - casi treinta años atrás-, la fatalidad de las leyes, en *Les Misérables*, cinco años antes de la proclama de su paratexto, y la fatalidad de las cosas, el año en que culmina la obra *Les Travailleurs de la mer*, novela que denuncia la *Ananké* tercera.

Nos preguntamos, pues: ¿acaso en 1831, Hugo tenía ya pensado su andamiaje teórico tripartita, por construir en torno al concepto de *fatalidad*? Muy por el contrario, decimos que en el año de 1866, el escritor en el exilio desea y necesita acentuar su figura política, para convertirse megalómanamente en símbolo de la espera y la resistencia, en figura de autor contestatario por excelencia ante el Segundo Imperio, creando así una imagen desconocida hasta el momento, la del escritor/imagen que trasciende su universo ficcional para hilar, a través de un edificio inventado, a la sociedad en que vive junto con sus propios problemas e inquietudes narrativas.

Gracias al concepto de *Ananké*, desarrollado como eje constructor de tres novelas en torno a las cuales respira la obra entera hugoliana, el autor se construye a sí mismo como figura-de-escritor con una impronta propia, una marca, un montaje editorial que le permite devenir símbolo de un siglo sobre el cual, en tanto que símbolo y no en tanto que hombre, puede hablar más insidiosamente, calar más profundamente, transformar sus modos de producción social de manera más perdurable y aguda. Un hombre hace poco, pero un símbolo puede lograr lo que una legión apenas esboza: colarse por doquier en las sensibilidades sin edad, fecundándolas, invitándolas a su propio misterio.

Las tres *Anankés*, en la construcción hugoliana de su *opus magnum*, anuncian una más, la *Ananké suprema*, el corazón humano. Hemos querido mostrar que esta cuarta fatalidad no es una adición, y que en realidad tampoco debe pensarse en términos sucesivos, como una “cuarta” fatalidad que viene tras las otras. Coexiste con las anteriores, las habita e insufla, a la vez que ésta se crea y robustece por aquellas. No hay una cuarta novela que culminase la estructura trinitaria, sino que el andamiaje en sí se llama *Anankè du coeur*, para hacer de Victor Hugo un símbolo palpitante, que bombea conceptos sanguíneos en lugar de palabras de tinta.

Hemos encontrado que el símbolo que labra Victor Hugo para crearse a él mismo como figura-de-escritor comprometido, a título de imagen perenne, sobre las efervescencias sociopolíticas de su inmediato contexto (que el autor desea relanzar a través de los tiempos; tal es la virtud de un símbolo, el de su constante renacer), es el que hemos bautizado *Trama arácnida*, conjunto araña-mosca que a su vez sirvió al escritor para aludir a la *Ananké*.

El conjunto de la araña que caza a la mosca es en Hugo bien particular, pues ambos insectos cohabitan: la araña y la mosca en la araña, la mosca y la araña en la mosca. La trama arácnida en cada personaje hugoliano a la vez lo convierte a él en personaje/símbolo, que se reconoce invectivamente gracias a la incidencia de la trama: símbolo que lo fortalece, escritor que se ilustra y se edita como estampa simbolizada.

El crítico y ensayista Mauro Arminio (1997), entre otros, plantea acertadamente que la sombra del escritor romántico en mención, con su dilatada existencia, llenó todo el siglo XIX francés. Hijo de un alto militar del ejército napoleónico, educado por una madre ferviente católica y monárquica, Hugo descubre bien pronto un concepto que comparte con



sus hermanos de letras: el de *la fatalidad*. Esta palabra deviene vector secante de las obras de Chateaubriand, de Musset, de Vigny, de Charles Nodier, incluso de Alphonse de Lamartine. Tal pléyade de escritores compartirá sinónimos para referirla, palabras comparativas para referenciarla, alusiones que a modo de intentos-transnominales la incorporarán a un campo semántico constituido también por los conceptos de *destino*, *fatum*, *necesidad*.

Pues bien, caso extraño, Victor Hugo utiliza la misma serie de metonimias para referir la presencia de la fatalidad a lo largo de su obra, pero se despega voluntariamente de su grupo romántico para conquistar, gracias a ésta, una pretensión que lo distanciará exclusivamente del resto. En primer lugar, tras visitar, con la mediación del latín, las inteligencias helénicas tanto presocráticas como inmediatamente posteriores a Sócrates (v. gr., Esquilo, Sófocles, Eurípides), Hugo será el único de sus contemporáneos que liga el concepto de fatalidad con el de *Ananké*, a modo de sistema narrativo estructural.

En base a su formación, toma la palabra griega *Ananké* como sinónimo de fatalidad trinitariamente concreta, y la vuelve operativa para la construcción de su obra. *Anankè des dogmes*, *Anankè des lois* y *Anankè des choses* sirven a Victor Hugo para crear un universo narrativo propio, una estructura-sistema compuesta de tres libros particulares, cada uno de los cuales es bautizado como denunciante o señalizador de cada una de las fatalidades que lo ocupan. Tres novelas crean, en torno al concepto de *Ananké*, un bloque narrativo cerrado y hermético, a través del cual, paradójicamente, se cuele, traspasa, respira y robustece todo el resto de su producción literaria, tanto en el plano dramático, poético y ensayístico, como en el político parlamentario. Victor Hugo Par de Francia necesitó cada vez más labrarse como figura de incisión gubernamental para que sus ideas transformasen o intentasen transformar también la realidad legislativa que lo circunda.

Hugo crea así una imagen muy particular, que pocos años cristalizará en el término *intelectual*, en tanto que figura capaz, con su producción filosófico-literaria, de incidir activamente sobre su entorno jurídico, haciendo de la teoría una práctica: *incipit* Zola, los intelectuales y el poder, tal como puntualizan críticos de la talla de Michel Winock (1997) y Christophe Charle (2000), al profundizar en lo que compete a *Le siècle des intellectuels* y su transcurso formativo en el paso del siglo XIX al XX: hombres de letras que en la unión

de una narrativa con una biografía, alcanzan la fuerza de pronunciación capaz de transformar concretas condiciones críticas psicosociales.

\*

Para construir tal serie de disertaciones, en las que Victor Hugo edifica una lectura autobiográfica a través de una figura simbólica, estrechando los lazos entre Literatura e Historia, hemos explorado en primer lugar el encuentro entre dos épocas, helenismo y romanticismo, para plantear un incipiente esbozo del concepto de *Ananké* como pivote que las comunica. Gozne articular que une tanto a Grecia como al alma romántica, por medio de la formación clásica, desde un vórtice que complica y enriquece sus relaciones, sus dicciones, sus preocupaciones elípticas.

Realizamos una aproximación a uno de los signos definitorios del pensamiento hugoliano, a saber, el del encierro y la asfixia social, mental, corporal, que lo conducirán a encontrar en el concepto de *fatalidad* un cimiento en demasía afortunado para exteriorizar sus rasgos narrativos crecientes. Necesitamos, por múltiples vías, lograr una aproximación lexicográfica sobre la noción de *Ananké* en los antiguos, con miras a comprender, posteriormente, cuál fue la reapropiación y resignificación que Victor Hugo hizo del concepto.

En segundo lugar revisamos a profundidad ciertas elocuciones y tipologías recurrentes en el romanticismo decimonónico: qué se entiende por tal nombre, cuáles son sus implicaciones, sus condiciones de emergencia y de contagio, de multiplicación internacional. Estudiamos sus principios, sus características, sus modos de expresión definibles, en constante pluralismo y dislocación. Hicimos converger nuestra revisión hacia el romanticismo francés, para desembocar en el romanticismo particular de Victor Hugo y sus próximos rivales y compañeros de letras. Retomamos la relación Destino-Fatalidad, con miras a esclarecer cómo esta pareja desemboca, para Victor Hugo, en el concepto penetrante de *Ananké*.

En tercer lugar, estudiamos la manera en la que Hugo, desde su teoría de lo sublime y lo grotesco, tomó el nombre de la fatalidad para abrirle una novedosa puerta de entrada,

esta vez desde lo bajo y lo vil, lo mezquino y lo risible. Ante los griegos, que siempre que mencionaron a la *Ananké* lo hicieron mediante lo épico, lo magnánimo, lo heroico, el romántico francés deseó forjar un nuevo pasillo introductorio: la carcajada bufonesca y de hampa. Necesitamos, para tal fin, exponer una contextualización histórica de lo grotesco en la literatura, sus orígenes y etimologías, así como sus propiedades críticas.

Anotaciones sobre lo grotesco en la época clásica y en la época romántica nos permitieron comparar sus diferencias, la mutación del concepto, sus distintas incidencias sociopolíticas dependiendo de las necesidades expresivas de cada momento. Encontramos la manera en la que tal puerta de entrada a la *Ananké* desde la risa grotesca, la efectuó Victor Hugo en su novela *Notre-Dame de Paris*, lo cual nos condujo al estudio detallado de la arquitectura y de la simbología gótica y gótico-romántica. Desde ese punto, comenzamos a dibujar exponencialmente el símbolo de la *trama arácnida*, desarrollar sus consistencias, sus claves de composición, sus ejercicios de funcionamiento.

Vimos –a modo de cuarto punto neurálgico de nuestra investigación- cómo el símbolo de la araña y la mosca es aprovechado por Victor Hugo para figurar los movimientos de la *Ananké*, la cual es esencialmente plural y metonímica, deslizante y nómada. Al interior del estudio de la trama arácnida y sus núcleos de constitución descubrimos que las características de *persecución*, *encierro*, *ambivalencia* y *acechanza*, crean, en la narrativa hugoliana que se produce en torno al concepto de fatalidad, los planos fundamentales de su articulación diegética.

En quinto lugar analizamos la relación símbolo-historia, al interior del contexto ficcional hugoliano. Una vez estudiada la composición de la trama arácnida como símbolo, distinguiendo sus teratológicos componentes, nos dimos por averiguar la relevancia de tal simbología en la narrativa personal de Victor Hugo, como escritor de un contexto salpicado de guerras y cambios históricos considerables y decisivos. Punto coyuntural de una historia y un símbolo, del símbolo de una historia, y de las consecuencias que de tales transposiciones cargadas semióticamente se derivan.

Revisamos las posibilidades del lenguaje como inserción social y no como simple instrumento teórico inofensivo y ornamental, así como las aproximaciones y distanciamientos de discurso en torno a la *Ananké* como concepto-cinzel. Vimos de qué

manera, poco a poco, este concepto se hizo fundamentalmente útil para que el escritor tallara escultóricamente su propia imagen de autor-símbolo, así como las aristas de sus incidencias sociopolíticas.

Un sexto y último momento de nuestra investigación, consistió en estudiar las consecuencias a nivel de alcance performativo que pudo lograr un Victor Hugo ya erigido en símbolo, las derivaciones de sus obras concéntricas, a la vez centrípetas y en ramificación permanente. Revisamos las bifurcaciones de sus actos como figura comprometida, como nombre/símbolo compuesto por climas, períodos históricos, atmósferas, paisajes y denominaciones múltiples.

Ante la paulatina muerte del hombre y el nacimiento del nombre autoral, vimos a un Victor Hugo acuarelista y místico, que necesitó también de sus dibujos e imágenes mentales etéreas y esotéricas para engrandecer la creación de sí mismo como figura-paisaje: *Hugo-Océan*. Reconocimos en sus personajes conceptuales tipologías de sí como multiplicidad marina, escombros, mueca, inocencia, maldad, religiosidad, creencia de Mar y de exilio que aguarda.

Contemplamos al símbolo de la araña y la mosca devenir símbolo de la República, tal y como se le consideró a Victor Hugo al regresar a París una vez caído el Segundo Imperio. *Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables* y *Les Travailleurs de la mer*, es un tríptico que se estructura entre contrastes ideológicos que terminaron por cubrir una obra múltiple y giratoria sobre el concepto de *Ananké*, como ojiva hilandera de la física y la metafísica hugoliana.

Una arquitectura de Dédalo y Babel que expresa, en su multilingüismo de argot y anomalía, la tensión entre el poder y la fragilidad de una escritura que refleja sus capacidades, a la vez que sus esperanzas. Necesidad de Victor Hugo de crearse como tensión abierta entre el orden y la gravedad de un pensamiento que se intensifica progresivamente, a medida que también lo hace la época que vive y lo observa trabajar en el temperamental océano de las letras.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### *BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA*

- Hugo, Victor, [1826], s/f, *Bug-Jargal*, Madrid, Espasa Calpe.
- , [1827], 1889, *Cromwell*, Paris, Jules Rouff y Cie.
- , [1823], 1934, *Han d'Islande*, Paris, Nelson.
- , [1830], 1899, *Hernani*, Paris, Jules Rouff y Cie.
- , [1883], 1950, *La Légende des siècles*, Paris, Gallimard.
- , [1877], s/f, *L'art d'être grand-père*, Paris, Alphonse Lemerre.
- , [1869], 2002, *L'homme qui rit*, en *Œuvres Complètes 3*, edición de Yves Gohin, París, Laffont, colección « Bouquins ».
- , [1829], 1970, *Le Dernier jour d'un condamné*, Paris, Gallimard.
- , [1842], s/f, *Le Rhin, II*, Paris, Nelson.
- , [1856], 1965, *Les Contemplations*, Introducción de F. A Burguet. Paris, Gallimard y Librairie Générale Française.
- , [1853], 1998, *Les Châtiments*, Paris, GF Flammarion.
- , [1831], s/f, *Les feuilles d'automne*, Paris, Nelson.
- , [1862], 1998, *Les Misérables*, Tomos I y II, Prefacio y anotaciones de Guy Rosa, Comentarios por Nicole Savy, Paris, Librairie Générale Français.
- , [1829], s/f, *Les Orientales*, Paris, Hachette.
- , [1866], 2005a, *Les Travailleurs de la mer*, textos establecidos, presentados y anotados por Yves Gohin, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- , [1859], 1989, *Lettres*, En: Journet, René y Robert, Guy, *Contribution aux études sur Victor Hugo*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises.
- , [1834], 1882, *Littérature et philosophie mêlées*, Paris, J. Hetzel & Cie. A. Quantim.
- , [1852], 1907, *Napoléon le petit*, Paris, Ollendorff.

- , [1831], 2005b, *Notre Dame de Paris*, textos establecidos, presentados y anotados por Jacques Seebacher, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”.
- , [1828], 1985, *Odes et Ballades*, en *Œuvres Complètes*, bajo la dirección de J. Seebacher y G. Rosa y Robert Laffont, Paris, Bouquins.
- , [1862], 1970, « Philosophie, commencement d'un livre », *Œuvres complètes*, Paris, Club Français du Livre.
- , [1856], 1986, « Réponse à un acte d'accusation », *Œuvres complètes*, T. IX., Pléiade, Jarry Germain editor.
- , [1881], s/f, « Les quatre vents de L'esprit », *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Poésie XV, Paris, J. Hetzel & Cie, A. Quantin.
- , [1874], 2002, *Quatrevingt-treize*, en *Œuvres Complètes 3*, edición de Yves Gohin, París, Laffont, colección « Bouquins ».
- , [1864], s/f, *William Shakespeare*, J. Hetzel & Cie; Paris, Maison Quantin.

#### TRADUCCIONES UTILIZADAS EN ESPAÑOL

- , 1998, *Carta a M. Daelli* (editor de la traducción italiana de *Les Misérables* en Milán, fechada el 18 de octubre de 1862), *Les Misérables*, Tomo II, Prefacio y anotaciones de Guy Rosa, Comentarios por Nicole Savy, Paris, Librairie Générale Français.
- , 1994, *El hombre que ríe*, s/trad, Buenos Aires, Sopena.
- , 1947, *Literatura y filosofía*, traducción de Manuel Granell, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- , 1963, *Los Miserables*, Tomos I y II, traducción de H. G. Simón, Barcelona, Delos-Aymá.
- , 2007, *Los Trabajadores del mar*, traducción de Luis Echávarri, Buenos Aires, Losada.
- , 1930, *Noventa y tres*, s/trad., Barcelona, Sopena.
- , 2008, *Nuestra Señora de París*, traducción y notas de Carlos Dampierre, Madrid, Alianza.
- , 2005c, *Obras completas*, Tomo IV, “Cromwell”, traducción de Jacinto Labaila, Barcelona, Aguilar.
- , 2005d, *Obras completas*, Tomo IV, “Hernani”, traducción de Jacinto Labaila, Barcelona, Aguilar.
- , 1969, *Prefacio de Cromwell*, traducción de J. C. Pellegrini, Buenos Aires, Huemul.

**BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA**

- Abrams, Meyer Howard, 1971, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, Nueva York, The Norton Library.
- Albouy, Pierre, 1974, “Hugo fantôme”, *Littérature*, vol. 13, nº 13, pp. 113-124.
- Alphonse de Lamartine [1847], 1858, *Histoire des Girondins*, T. I. Paris, Furne.
- , [1820], s/f, *Méditations*, Paris, Larousse.
- , [1849], 1862, *Raphaël*, Paris, Furne & Cie.
- Alfred de Musset, [1836], 1931, *La confession d'un enfant du siècle*, París, Trianon.
- , [1853], 1963, *Œuvres complètes*, « La Mouche », Paris, Seuil.
- Alfred de Vigny [1863], 1920, *Poésies Complètes*, « Les destinées », Paris, Ediciones Georges Crès & Cie.
- , [1832], 1953, *Stello*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Álvarez, María Auxiliadora, 2008, “Experiencia y expresión de lo inefable en San Juan de la Cruz”, *Hipertexto*, nº 7, pp. 1-17.
- Andrews, Larry R., 1994, “Hugo's Gilliatt and Leskov's Golovan: Two Folk-Epic Heroes”, *Comparative Literature*, vol. 46, nº 1, pp. 65-83.
- Antal, Frederick, 1978, *Clasicismo y romanticismo*, Madrid, Corazón Editor.
- Antiseri, Dario y Reale, Giovanni, 1995, *Historia del pensamiento filosófico y científico*. T. III. “Del Romanticismo hasta hoy”, Barcelona, Herder.
- Aquien, Michèle, 2002, « Victor Hugo et l'architecture du vers », *L'information grammaticale*, Vol. 93, nº, 93, pp. 33-38.
- Ara, Guillermo, 1967, *Victor Hugo*, Buenos Aires, CEAL.
- Aristóteles, 1970, *Metafísica*, Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Vol. I, Madrid, Gredos.
- Arminio, Mauro, 1997, *Victor Hugo*, notas introductorias a la compilación: *Nuestra Señora de Paris, Cromwell, Hernani, El Rey se divierte*. Madrid, Espasa Calpe.
- Arrese, Miguel, 2012, *Los visigodos de los románticos*, Madrid, Catarata.

- Augustyn, Joanna, 2008, “Victor Hugo et le roman architectural”, *The Modern Language Review*, Vol. 103, n° 3, pp. 859-860.
- Bailly, M. A., 1915, *Dictionnaire Grec-français*, París, Hachette y Cie.
- Bainville, Jacques, 1924, *Histoire de France*, Paris, Arthème Fayard & Cie.
- Bajtin, Mijail, 1982, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- , 1994, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Buenos Aires, Alianza.
- , 1989, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Alfaguara.
- Barthes, Roland, 2002, *Oeuvres complètes, Tome I, 1942-1961*, “La cathédrale des romans”, Edición revisada, corregida y presentada por Éric Marty, Paris, Seuil.
- Baruzzi, Jean, 1991, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- Bastiat, Frédéric, [1854], 2009, *Pamphlets*, Paris, Les Belles Lettres.
- Bayer, Raymond, 1993, *Historia de la estética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Béguin, Albert, 1996, *El alma romántica y el sueño*, México, FCE.
- Bellet, Roger, 1990, “Roman I, II, III”, *Romantisme*, vol. 20, n° 69, pp. 124-127.
- Ben-Amos, Avner, 2003, « Victor Hugo et les enterrements civils », *Romantisme*, Vol. 33, n° 119, pp. 35-45.
- Bénichou, Paul, 1981, “Victor Hugo”, en *La coronación del escritor; 1750-1830: ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, México, FCE, pp. 350-378.
- Benoit-Lévy, Edmond, 1928, *La jeunesse de Víctor Hugo*, París, Albin Michel.
- Bercegol, Fabienne, 2000-2, « Chateaubriand ou la conversion au progrès », *Romantisme*, Vol. 30, n° 108, pp. 23-51.
- Berlin, Isahia, 2000, *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus.
- Blanchard, Gérard, 1985, « Hugo, illustrateur de lui même », *Communication et langages*, Vol. 64, n° 64, pp. 41-64.



- Bollack, Jean, 1992, *Empédocle. II. Les origines, édition et traduction des fragments et des témoignages*, Paris, Gallimard.
- Bony, Jean, 1983, *French Gothic Architecture*, Berkley/London, University of California Press.
- Bosemberg, Luis E, 1989, “Historiografía y revolución: tres autores del siglo XIX y las causas de la Revolución francesa”, *UniAndes, Revista*, n°, 02, Junio-Diciembre, pp. 5-16.
- Brombert, Victor, 1984, « Hugo, l'édifice du livre », *Romantisme*, Vol. 14, n°, 44, pp. 49-56.
- , 1975, *La Prison romantique, essai sur l'imaginaire*, Paris, José Corti.
- , 1978, « Les Travailleurs de la mer: Hugo's Poem of Effacement », *New Literary History*, Vol. 9, n°. 3, Rhetoric I: Rhetorical Analyses, pp. 581-590 Publicado por: The Johns Hopkins University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/468456> . [Recuperado la fecha del 28/01/2013].
- Bru, Ricard, 2009, “Tentáculos de amor y muerte; de Hokusai a Picasso”, *Imágenes secretas. Picasso y la estampa erótica japonesa*, Catálogo-exposición, Barcelona, Museo Picasso, Instituto de Cultura de Barcelona.
- Brunel, Pierre, 1994, *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI editores.
- Brunet, Étienne, 1988, *Le Vocabulaire de Victor Hugo*, vol. 1, Paris, Champion - Slatkine.
- Burke, Edmund, [1756], 1995, *Indagación filosófica sobre el origen de las ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Barcelona, Ediciones Altaya.
- Caillois, Roger, 1976, *Mitología del pulpo*, Caracas, Monte Ávila.
- , *El pulpo como araña gigante*. En: <http://mondopulpo.blogspot.com/2006/08/roger-caillois-el-pulpo-como-araa.html> [Recuperado la fecha del 15/04/2013].
- Capdevila, Luc y Rolland, Denis, 2002, « Introduction: France et Belgique: terres d'exil? », en *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, Vol. 67, n° 67, pp. 1-10

- Cassier, Jaques, *Groupe Hugo, UNiv Paris 7*, 2008. En: [http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Default\\_Bibliographies.htm](http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Default_Bibliographies.htm) [Recuperado la fecha del 06/12/2013]
- Cavell, Stanley, 2002, *En busca de lo ordinario: líneas del escepticismo y romanticismo*, Madrid, Cátedra.
- Cicero, Elena, 1976, *Grotescos y absurdo en la literatura italiana*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- Cocteau, Jean, 2009, *Opium*, Barcelona, BackList.
- Coleridge, Samuel Taylor [1797], 1983, *Collected Letters*, Cambridge, Riverside Press, Earl Leslie Griggs, Vol. I., 209-210.
- Colinas, Antonio, 1988, *Hacia el infinito naufragio. Una biografía de Giacomo Leopardi*, Barcelona, Tusquets.
- Cordero Luis, Nestor (traducción, estudios y bibliografía), 1984, *Les Deux chemins de Parménide*, Edición crítica, Paris, Librairie philosophique, J. Vrin y Ediciones OUSIA.
- Court, Antoine, 1995, « Les Girondins de Lamartine. Un incendie. Un feu de paille », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nº 47, vol. 47, pp. 305-321.
- Crescenzo, Luciano de, 1988, *Historia de la filosofía griega (los presocráticos)*, Traducción del italiano por Beatriz Alonso Aranzábal, Barcelona, Seix Barral.
- Chambers, John, 2002, *Conversaciones con la eternidad: la obra maestra olvidada de Víctor Hugo*, México, Diana.
- Charles Nodier [1803], 1835, « Le peintre de Saltzbourg » *Œuvres Complètes*, T. II., Bruselas, Louis Hauman & Comp.
- , [1840], 1981, «Souvenirs de la Révolution et de l'Empire », *Œuvres choisies*, París, Librairie Ch, Delagrave.
- Charó, René, 1985, “Victor Hugo (1802-1885-1985)”, *Revista Chilena de Humanidades*, vol. 24, nº 7, pp. 11-29.
- Christophe Charle, 2000, *Los intelectuales en el siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI.
- Dagen, Jean, 1967, « L'Essai sur les révolutions où les mémoires d'outre histoire », *Littératures*, nº, 14, p. 25.
- Dámaso, Alonso, 1958, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, Aguilar.
- De Paz, Alfredo, 1992, *La revolución romántica*, Madrid, Tecnos.
- Descombes, Vincent, 1982, *Lo Mismo y lo Otro, cuarenta y cinco años de filosofía francesa*

(1933-1978), Madrid, Cátedra.

Domínguez Leiva, Antonio, 2002, “‘*El último día de un condenado*’, naufragio existencial del ser-para-la-muerte”, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 627. pp. 99-110.

Dumas, Alexandre, s/f, *Le comte de Monte-Cristo*, Paris, Calman-Levy.

Duque, Félix, 1993, “El sueño romántico de Europa”, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 516, pp. 39-60.

Durand-Le Guern, Isabelle, 2010, « Notre-Dame de Paris ou l'intériorisation du gothique », *Revue de littérature comparée*, nº 334, pp. 165-179.

Echols, Edward C, 1950, “Hugo and Herodotus”, *The Classical Journal*, vol. 45, nº 5, pp. 248-249.

Eggers Lan, Conrado, 1997, *Libertad y compulsión en la Antigua Grecia*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC.

Eggers Lan, Conrado y Juliá, Victoria E. (editores.), 1981, *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, Tomo I.

Eschyle, 1984, *Prométhée enchaîné*, Texto establecido y traducido por Paul Mazon, Paris, Société D'édition “las belles lettres”.

Empédocles, 1988, “Purificaciones”, traducción del griego de Alberto Bernabé, en: *Filósofos presocráticos*, Madrid, Alianza.

François- René de Chateaubriand [1849], s/f, *Mémoires D'Outre-Tombe*, T. II., Paris, Legrand, Troussel et Tomey, libraires Éditeurs.

—, [1834], s/f, *Œuvres Completes*, « Mèlanges Politiques », Tomo IV, Paris, Furne.

—, [1802], s/f, *Œuvres choisies*, « René », Paris, A. Degorce-Cadot, Editeur-Libraire.

Freud, Sigmund, [1930], 2008, *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid, Alianza.

Frutiger, Adrian, 1984, *Signos, Símbolos, Marcas, Señales*, Barcelona, G. Gili, 1981. Fustel de Coulanges, [1864], *La cité antique*, París, Flammarion.

Gabaudan, Paulette, 1979, *El romanticismo en Francia (1800 - 1850)*, España, EUS.

García Pradas, Ramón, 2001, “La fiesta de los locos, un origen folclórico para el teatro del medioevo francés”, *Écrire, traduire et représenter la fête*. VIII Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española. Universidad de Valencia, Facultad de Filología, pp. 33-41.

Genette, Gérard, 1972, *El Discurso del Relato*, París, Editions du Seuil.

- Gengembre, Gérard, 2010, « Le roman historique: mensonge historique ou vérité romanesque? », *Études*, T. 413, pp. 367-377.
- Georgel, Pierre, 1985, *Les dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la Mer*, Ediciones Herscher, Paris.
- Gleizes, Delphine, 2004, « Les paradoxes de la cave pénale. De quelques représentations carcérales dans l'oeuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, n° 126, pp. 17-28.
- Goldmann, Lucien, 1964, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard.
- Gómez Dávila, Nicolás, 2002, *Escolios a un texto implícito. Selección*, Bogotá, Villegas Editores.
- , 1977, *Escolios a un texto implícito*, Tomo I, Bogotá, Editorial Andes.
- Gohin, Yves, 2005, « Introduction », *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard.
- Goncourt, Edmond de, [1888], 1935, *Journal des Goncourt: Mémoires de la Vie Littéraire*, Londres, Library of Alexandria.
- Gouhier, Laetitia, 2003, *Gérard de Nerval et Charles Nodier: le rêve et la folie*, Tesis de Maestría en Artes para el Departamento de Francés e Italiano, entregada a la Facultad de Miami University, Oxford, Ohio.
- Gregh, Fernand, 1906, *Étude sur Victor Hugo*, París, Charpentier.
- Gregory Lewis, Matthew, 2002, *Le Moine*, París, Éditions du Boucher.
- Greimas, Julius, A., 1990, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Tomo I, Madrid, Gredos.
- , 1971, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- Grimal, Pierre, 2004, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Buenos Aires, Paidós.
- Guille-Escuret, Georges, 1995, « Le mythe ne se discute pas (pour ne pas faire d'histoire) », *L'homme*, vol 35, n° 133, pp.135-142.
- Guillemin, Henri, 1951, *Victor Hugo par lui-même*, París, Editions du Seuil.
- Hazard, Paul, 1931, *Avec Victor Hugo en exil*, París, Société d'édition "les belles lettres".
- Hauser, Arnold, 1969, *Historia social de la Literatura y el Arte*, Vol. II, Madrid, Guadarrama.
- Herodoto, 1960, *Los nueve libros de la historia*, s/trad., Barcelona, Iberia.
- Hobsbawm, Eric, 1974, *Rebeldes primitivos*, Barcelona, Ariel.
- Homer, 1942, *The Iliad*, Edición de A.T. Murray, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press.

- Homero, 2006, *La Ilíada*, Madrid, Gredos.
- , 1993, *La Odisea*, Introducción de Manuel Fernández-Galiano. Traducción de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos.
- , 1986, Edición de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos.
- Hovasse, Jean-Marc, 2001, *Victor Hugo, Tome I. Avant l'exil. 1802, 1851*, Paris, Fayard.
- , 2009, *Victor Hugo (1802-1885)*, Site Présence de la littérature - Dossier Hugo, SCÉRÉN-CNDP.
- Hubeňak, Florencio, 1985, “El Romanticismo político”, *Revista de historia contemporánea*, ISSN 0212-4416, n°4, pp. 151-166.
- Huguet, Edmond, 1904, *Le sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo*, Paris, Hachette et Cie.
- Humbert, Juan, 1958, *Mitología griega y romana*, Barcelona, Gustavo Gili, S. A.
- Immerwahr, Raymond, 1972, “Romantic and its Cognates in England, Germany and France before 1790”, *Romantic and its Cognates: The European History of a Word*, compilación de Hans Eichner, Reino Unido, Manchester University Press, pp. 17-97.
- Jaeger, Werner, 1985, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, FCE.
- Jean-Jacques Rousseau [1761], 1952, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier frères.
- , [1776-1778], 1964, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Librairie Marcel Didier.
- Jenny, Laurent, 1983, *La Terreur et les signes: poétiques de rupture*, Paris, Gallimard.
- Jeune, Simon, 1987, « Musset devant l'œuvre de Victor Hugo », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Vol. 39, n° 39, pp. 252, 267.
- Josephson, Matthew, 1951, *Victor Hugo, una biografía realista del gran romántico*, Buenos Aires, Antonio Zamora.
- Kant, M., [1785], 1966, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Cap. II, México, Porrúa.
- Kayser, Wolfgang, 1964, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova.
- Krakovitch, Odile, 1982, « Les romantiques et la censure au théâtre », *Romantisme*, vol. 12, n° 38, pp. 33-46.

- Larthomas, Pierre, 1994, « Théories linguistiques de l'école romantique : le cas de Victor Hugo », *Romantisme*, Vol. 24, n° 86, pp. 67-72.
- Laurent, Franck, 2004, expositor en las jornadas « Hugo et la guerre », *Le Mouvement social*, n° 206, Au Bonheur Des Allemands Consommateurs et consommation au XXe siècle (Jan. - Mar., 2004), pp. 140-142.
- , 1998, « La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, Vol. 28, n° 100, pp. 63-89.
- Leante, César, 2002, “El dueño literario del siglo XIX”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 627, pp. 89-98.
- Leuilliot, Bernard, 1979, « Ceci tuera cela : le roman et le paradoxe littéraire », *Littérature*, vol. 36, n° 36, pp. 3-18.
- Liaño, Emma y Melero Moneo, Marisa, 2003, *El arte Gótico*, Madrid, Colección Arte, Ediciones y Distribuciones Promo-Libro.
- Losada-Goya, José Manuel, 1995, “La poética del multilingüismo en Víctor Hugo”, Universidad Complutense de Madrid. Artículo tomado de:  
[http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/7950/1/LYT\\_6-7\\_1995\\_art\\_7.pdf](http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/7950/1/LYT_6-7_1995_art_7.pdf) [Recuperado la fecha del 24/06/2013]
- Lucas, Éliane, 2000, *Étude sur Victor Hugo. Le dernier jour d'un condamné*. París. Ellipses.
- Maillon, Jean, 1962, *Victor Hugo et l'art architectural*, Paris, Presses universitaires françaises.
- Mandon, Patrick, 2012, « L'enterrement de Hugo », Paris, *Causeur*. En :  
<http://www.causeur.fr/lenterrement-de-hugo-17786.html#> [Recuperado la fecha del 05/08/2014].
- Marías, Julián, 1964, *Historia de la filosofía*, Prólogo de Xavier Zubiri, Madrid, Manuales de la Revista de Occidente.
- Mariotti, Humberto, 1979, *Victor Hugo, el poeta del más allá*, Buenos Aires, Constancia.
- Masoliver, Juan Ramón, 1963, *Introducción a Los Miserables*, traducción del francés por H.G. Simon, Barcelona, Delos-Aymá.
- Maurois, André, 1954, *Olympio ou la vie de Victor Hugo*, Paris, Hachette.

- Mervaud, Michel, 2007, « Herzen et Victor Hugo », *Revue des études slaves*, Vol. 78, n°, 78-2-3, pp. 187-205.
- Meschonnic, Henri, 1988, « Portrait de Victor Hugo en homme de siècle », *Romantisme*, Vol. 18, n°, 60, pp. 57-70.
- Millet, Claude, 2008, « Commençons donc par l'immense pitié », *Romantisme*, n° 142, pp. 9-23.
- , 2002, « Les Travailleurs de la mer de Victor Hugo : un roman d'amour », *Romantisme*, vol. 32, n° 115, pp. 13-23.
- Mirecourt, Eugène de, 1869, *Victor Hugo*, Paris, Libraire des contemporains.
- Mitterand, Henri, 1991, *Littérature XIX. Textes et documents*, Paris, Nathan.
- Molho, Raphaël, 1975, « Esquisse d'une théologie des *Misérables* », *Romantisme*, vol. 5, n° 9, pp. 105-108.
- Molinuevo, José Luis, *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, Madrid y México, Plaza y Valdés, 2009. En: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/S/index.html>  
[Recuperado la fecha del 30/06/2014]
- Moore, Olin H, 1942, "How Victor Hugo Created the Characters of *Notre-Dame de Paris*", *PMLA*, vol. 57, n° 1, pp. 255-274.
- Müller, Olaf, « Hugo et la guerre », *Le Mouvement social*, n°. 206, Au Bonheur Des Allemands Consommateurs et consommation au XXe siècle (Jan. - Mar., 2004), pp. 140-142.  
Publicado por: Editions l'Atelier on behalf of Association Le Mouvement Social Stable  
URL: <http://www.jstor.org/stable/3780090>  
[Recuperado la fecha del 28/01/2013].
- Navascués Palacio, Pedro, 2000, "Victor Hugo y Notre-Dame de Paris", *Descubrir el arte*, n° 14, pp. 100-102.
- Nurnberg, Monica, 1995, "Killick, Rachel, Victor Hugo: Notre-Dame de Paris", *The Modern Language Review*, Vol. 90, n° 4 pp. 1012-1013 Published by: Modern Humanities Research Association Stable  
URL: <http://www.jstor.org/stable/3733112>.  
[Recuperado la fecha del 28/01/2013]

- Ortiz, Alicia, 1973, *El Romanticismo Francés*, Buenos Aires, José M. Cajica.
- Pardo Bazán, Emilia, 2009, *La literatura francesa moderna. El romanticismo*, En: <http://www.biblioteca-antologica.org/wp-content/uploads/2009/09/PARDO-BAZ%C3%81N-La-literatura-francesa-moderna-El-Romanticismo-YA.pdf> [Recuperado la fecha del 11 de mayo de 2013].
- , 1989, *Obras completas I*, “La cuestión palpitante”, Barcelona, Anthropos.
- Peltzer, Federico, 2002, “Evocación de Víctor Hugo en el bicentenario de su nacimiento”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LXVII, n° 265-266, pp. 317-326.
- Peyrache-Leborgne, Dominique, 1999, “L’erotique hugolienne dans *L’Homme qui rit*”, *Romantisme*, vol. 29, n° 103, pp.19-29.
- , 1993, « Victor Hugo et le sublime », *Romantisme*, vol. 23, n° 82, pp. 17-29.
- Pestourie, Emmanuel, 1991, “Margherita Botto, *Une destinée incurable*. Narratore e personaggio nei « Misérables » di V. Hugo”, *Romantisme*, vol. 21, n° 71, pp. 120-121.
- Picard, Roger, 1947, *El romanticismo social*, México, FCE.
- Picot, Jean Pierre, 1981, « Variations philosophiques autour d'un grain de sable : Nature et société dans *Les Destinées* d'Alfred de Vigny », *Romantisme*, Vol. 11, n° 33, pp. 17-34.
- Pignarre, Robert, 1960, *Historia del teatro universal*, Buenos Aires, Eudeba.
- Platón, 1986, *Diálogos*, Madrid, Gredos.
- Poty, Max, 2004, « Monstres et dé-monstres métaphoriques de la Planète Hugo », *L'Esprit du temps, Imaginaire & Inconscient*, n° 13, pp. 37-43.
- Praz, Mario, 1999, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado.
- Propp, Vladimir [1928], 1985, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal.
- Raymond, Marcel, 1960, *De Baudelaire al surrealismo*, México, FCE.
- Raymond, Escholier, 1953, *Un amante de génie: Victor Hugo*, París, Arthème Fayard.
- Rest, Jaime, 1979, *Conceptos fundamentales de la literatura moderna*, Buenos Aires, Centro Editor de la América Latina. S. A.
- Real Academia Española*, 2001, “Diccionario de la Lengua Española”, vigésima segunda edición, vol. 2, Madrid, Espasa Calpe.
- Restif de la Bretonne, Nicolás, [1767], 2009, *Las noches revolucionarias*, Sevilla, El Olivo Azul.



- Rimbaud, Arthur, [1871], 1975, *Lettres du voyant*, Genève, Librairie Droz, 1975.
- Rochester, Howard, 1985, "Hugo: luchar es vivir", *Correo de los Andes*, n° 34-35, pp. 41-48.
- Rodríguez Álvarez, Azucena, 1995, "Decantación ideológica de Victor Hugo en los años de exilio", en *Studia Zamorensia*, n° 2, pp. 145-158.
- Romeo, Ana y Domenech, Lourdes, 2005, "El romanticismo", *Materiales de lengua y literatura*, En:  
[http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA\\_LITERATURA/LARRA/\\_larra\\_romanticismo\\_caracteristicas.pdf](http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA_LITERATURA/LARRA/_larra_romanticismo_caracteristicas.pdf) [Recuperado la fecha del 03 de julio de 2013].
- Rosa, Guy, 2004, expositor en las jornadas « Hugo et la guerre », *Le Mouvement social*, n°. 206, Au Bonheur Des Allemands Consommateurs et consommation au XXe siècle (Jan. - Mar., 2004), pp. 140-142.
- Rosanvallon, Pierre, 2004, *El pueblo inalcanzable: historia de la representación democrática en Francia*, traducción Ana García Bergua, México, Instituto Mora.
- Roy, Claude, 1962, *Victor Hugo, témoin de son siècle*, Paris, Ed. J'ai lu.
- Rudé, George, 2009, *La multitud en la Historia. Los disturbios populares en Francia e Inglaterra 1730-1848*, Salamanca, Siglo XXI.
- Samaniego Boneu, Mercedes, 2009, "La era de las Revoluciones. El ascenso de la burguesía y la aparición del proletariado", [en línea], *Historia política y social contemporánea. Siglo XIX*, Universidad de Salamanca: [http://ocw.usal.es/eduCommons/humanidades/historia-poliadtica-y-social-contemporanea-de-europa-siglo-xix/contenidos/tema2\\_2.pdf](http://ocw.usal.es/eduCommons/humanidades/historia-poliadtica-y-social-contemporanea-de-europa-siglo-xix/contenidos/tema2_2.pdf) [Recuperado la fecha del 30 de enero de 2013].
- Sand, George, [1861], 1899, *La ciudad negra*, Barcelona, Martínez.
- Savy, Nicole, 1998, *Commentaires à « Les Misérables »*, Paris, Librairie Générale Français.
- Schenk, H. G, 1983, *El espíritu de los románticos europeos*, México, FCE.
- Schubert, Franz, 1954, *Briefe und Schriften*, Viena, Otto Erich Deutsch.
- Seebacher, Jacques, 1990, « Capitale de la violence: le Paris de Victor Hugo », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, Vol. 42, n° 42, pp. 31-46.
- , 1972, « Le système du vide dans *Notre-Dame de Paris* », *Littérature*, Vol. 5, n° 5, pp. 95-106.

- Shelley, Percy Bysshe [1821], 1946, *Defensa de la poesía*, Buenos Aires, Emecé.
- Solares, Ignacio, 2006, “Victor Hugo espiritista”, en *Revista de la Universidad de México*, n° 26, pp. 45-53.
- Sophocle, 1994, *Antigone*, Edición de Alphonse Dain y traducción de Paul Mazon, Paris, Les belles lettres, Tomo I.
- , 1999, *Œdipe a Colone*, Texto establecido por Alphonse Dain y traducido por Paul Mazon, Paris, Les belles lettres, Tomo III.
- Sue, Eugène, [1842-43], s/f, *Les Mystères de Paris*, Ginebra, Du milieu du monte.
- Swarthy, S, 1939, *Tratado de Mitología: greco-romana- americana y universal*, Buenos Aires, Araujo.
- Taine, Hippolyte, [1867], 1959, *Notes sur Paris*, Paris, Hachette.
- Torre, Guillermo de, 1951, “Grandeza y miseria del espíritu romántico”, *Revista Atenea*, n° 311, pp. 199-212.
- Vadé, Yves, 1977, « *Le Sphinx et la chimère* », *Romantisme*, Vol. 7, n° 15, pp. 2-17.
- Vaillant, Alain, 1997, « *Verba hermetica*, Mallarmé, Rimbaud, Hugo », *Romantisme*, Vol. 27, n° 95, pp. 81-97.
- , *Victor Hugo, esthète du rire*, ponencia presentada en las Jornadas del 29 de noviembre de 2008, en la Universidad Paris VII. En:  
[http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/Textes\\_et\\_documents/Vaillant\\_Victor%20Hugo%20%20esthete%20du%20rire.pdf](http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/Textes_et_documents/Vaillant_Victor%20Hugo%20%20esthete%20du%20rire.pdf)  
[Recuperado la fecha del 13 de mayo de 2013].
- Valdearcos, E., 2008, “Romanticismo y realismo”, *Clío*, n° 34, <http://clio.rediris.es>. ISSN 1139-6237, pp. 1-10.
- Vargas Llosa, Mario, 2005, *La tentación de lo imposible*, Bogotá, Alfaguara.
- , « Je n’accepte pas que la littérature soit un amusement » Entrevista realizada en junio de 2008, por Florence Noiville y publicada en *Le Monde des Livres*. Url de referencia: <http://www.gallimard.fr> [Recuperado en febrero 22 de 2013]
- , 2006, « Les civilisés de la barbarie (sobre *Les Misérables*, de Victor Hugo), *Romantisme*, Vol. 36, n° 134, pp. 95-105 (traducido del español por Albert Bensoussan y Anne-Marie Casès).

- Vernant, Jean Pierre, 1993, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel.
- Veillot, Louis, 1886, *Études sur Victor Hugo*, París, Pilet et Dumoulin.
- Viatte, Auguste, 1942, *Victor Hugo et les Illuminés de son temps*, Montréal, Les Éditions de l'Arbre.
- Vignest, Romain, 2006, « La latinité dans la poésie de Victor Hugo pendant l'exil : Virgile, Horace, Lucrèce, Juvénal », Universidad *Paris-Sorbonne*, Tesis doctoral : *Littératures françaises et comparée*, Paris 4, pp. 1-320.
- Vossler, Karl, 1946, *Estampas del mundo romántico*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Wellek, Rene, 1962, “Stendhal y Hugo”, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Madrid, Gredos. pp. 289-296.
- Whitman, John (editor e introductor de la antología), 2000, *Interpretation and allegory. Antiquity to the modern period*, “Romantic approaches to ‘allegory’, ‘symbol’ and mythology: the constructs of consciousness”, Leiden, Brill.
- Winock, Michel, 1999, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Points Seuil.
- Zuleta, Estanislao, 2005, *Elogio de la dificultad*, Medellín, Hombre Nuevo Editores.