

Por una sociología de la obra de Víctor Hugo⁹³

Alain Pessin

(Traducción Marisol Facuse)

Hoy día las obras realizadas a partir de la obra de Víctor Hugo están en cartelera en los teatros y en los cines del mundo entero. Las adaptaciones, a menudo en forma de comedias musicales, de *Les Misérables* y *Notre-Dame de Paris*, dan la vuelta al mundo y encuentran en todas partes el mismo éxito.

Ningún autor francés, ninguna obra literaria francesa ha tenido tanto eco. Cerca de ciento veinte años después de su muerte, Hugo sigue formando parte del paisaje cultural. Hugo está en cartelera, se le puede cantar con un ritmo de rock o de rap, Gavroche puede revestir una camisa negra de motoquero y Jean Valjean pasar por un postmoderno.

La obra de Hugo sigue siendo trabajada, es decir que sigue siendo objeto de actividades múltiples que se reúnen en torno a ella: la de productores, directores de teatro, actores, cantantes, bailarines, publicistas, auditores y obviamente, de espectadores y de lectores.

Resulta sorprendente, en esas condiciones, que la sociología francesa, y especialmente la sociología del arte y de la literatura, hayan completamente ignorado a Hugo. Ésta considera a Zola como un etnógrafo, hace de Flaubert, de Balzac o de Proust casi sus hermanos, pero, que yo conozca, no existe la más mínima reflexión sociológica sobre Víctor Hugo.

Puede ser porque la crítica literaria en torno a él ha sido demasiado invasiva, puede ser porque el Padre Hugo no es considerado de un género muy elevado, el “poeta de

⁹³ Texto: *Vers une sociologie des oeuvres*. Sous la direction de Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin. Tome 2. Collection Logiques sociales. Paris. L'Harmattan (pages 151-161)

familia” que tiende siempre un poco al melodrama, el burgués parisino imbuido de su persona y que contaba entre sus pobres a toda la humanidad.

Se habría olvidado que Hugo era también el rechazo, la oposición, el hombre que si bien lucha tenazmente por conquistar posiciones dominantes, cada vez que está instalado en alguna parte, termina, la mayor parte del tiempo por su propia voluntad, huyendo y en el exilio.

Resulta interesante, me parece, abordar “el caso Hugo” y tentar a la sociología. Porque su obra, en sus resortes más íntimos, está sumergida directamente en las cuestiones que son las que están en juego en su tiempo, pero que evidentemente, a la luz de sus actuales éxitos, en cierto modo lo sobrepasan. Y también porque esta invita a la puesta en plaza de una dialéctica, que releva la sociología, entre el proceso de socialización realizado en el trabajo de escribir y de publicar, y un proceso de desocialización, de anomia diría Jean Duvignaud, de fabricación de heréticos y de monstruos para su tiempo que hacen ciertos grandes artistas.

Yo abordaré en esta breve exposición el problema de esta sociología de la obra de Víctor Hugo, bajo un ángulo particular, que es el siguiente: estando en presencia de un autor que no separó nunca su actividad de escritor de una actividad política, ¿en qué consiste exactamente el trabajo de escritor?, ¿qué tipo de recurso constituye la escritura literaria para él?

Nosotros estamos aquí ante un caso bastante diferente de aquel que encontramos a propósito de la música, de las artes plásticas y de la danza, porque aquí la obra habla, llegando a ser incluso demasiado habladora. Y no sería sino demasiado fácil, en la medida en que ella misma se ocuparía de revelarnos significaciones políticas, por tanto colectivas, ceñirnos al examen de las ideas y, a partir de ellas, proponer consideraciones generales entre esta obra y su tiempo. Aquello nos conduciría del lado de la historia de las ideas, y escaparía rápidamente de la sociología.

Sin embargo existe otra manera de abordar esta obra y sus contenidos, incluyendo sus contenidos políticos, otra manera que me parece logra relevar la sociología y que concierne al material del artista, en este caso su material mental y literario.

Cuando su obra concierne la política, y este es el caso casi siempre, Hugo se

confronta la siguiente cuestión: cómo hacer para compartir sus ideas? Él dispone para aquello de una cierta variedad de herramientas. La cuestión es entonces: ¿de qué instrumento es posible valerse? ¿cuál es el lenguaje susceptible de suscitar adhesión? La literatura, que es en su caso un trabajo de la imagen y de la creación mitológica, es uno de esos instrumentos, pero el discurso político, el ensayo filosófico, son otros, en que se que juegan procedimientos diferentes.

Se puede seguir la pista de la vacilación del autor entre esos diferentes usos, y finalmente la influencia de la escritura literaria sobre su propio proyecto, la elección del lenguaje de las imágenes como aquel de una comprensión susceptible de ser compartida.

Me parece, al considerar el conjunto de los textos de Hugo, que esta obra está atravesada por objetos imposibles de encontrar. Hay al menos dos objetos imposibles de encontrar que deciden las posiciones de Hugo en los diferentes lugares y en las diferentes sociedades en que se despliega su actividad.

El primero de estos objetos es un gran discurso, un discurso a pronunciar ante una gran asamblea, un discurso que hará justicia a los humildes, a los pobres, a los miserables y que por el hecho mismo de ser pronunciado, volverá inútil la revolución. Obviamente ese discurso, Hugo sueña pronunciarlo él mismo. Él ensaya los términos en múltiples borradores, después el mensaje de Claude Gueux a sus co-detenido en 1834, hasta la gran elevación de Gwynplaine en la Chambre de Paris en *L'Homme qui rit* en 1869, pasando por la arenga d'Enjolras sobre la barricada de los *Misérables* en 1862. A ese discurso él le tomó el peso toda su vida a sus términos y a sus efectos, no encontrándole jamás un lugar. Ninguna de las turbulencias parisinas del siglo XIX le ofreció la oportunidad de pronunciarlo. Él lo soñó por tanto, hasta su muerte, no cesando hasta el final de creer, en su exilio de Guernesey, que el pueblo de París lo iba al fin a llamar, a él Víctor Hugo, para salvar la República.

El otro objeto imposible de encontrar, a propósito del cual voy a desarrollar mi argumento, es un libro, un libro que Hugo proyectó escribir sin cesar y que no escribió jamás. Se trata de un libro de filosofía moral y política que podría titularse: *De la pénalité en général et de la peine de mort en particulier*.

Este libro imposible, al que se le puede seguir su trazo a lo largo de toda la obra, es

interesante en la medida en que oscila de tentación en tentación, tentaciones doctrinarias, tentaciones políticas, pero que acaba por dar a la literatura, en tanto mundo de imágenes, la capacidad para promover un cierto tipo de verdad colectiva, para elaborar certezas susceptibles de ser compartidas.

Sigamos, de manera esquemática, los actos de este procedimiento. No se trata naturalmente, de seguir la obra en su desarrollo diacrónico, sino de recomponerla tomándola de forma sincrónica, los obstáculos, las vacilaciones decisivas.

Es en la violencia de los sentimientos donde reside la forma más estable de la relación de Víctor Hugo con la penalidad. Es conocida la indignada atracción del autor por la guillotina. Es un sentimiento primitivo y complejo que regularmente lo conduce al espectáculo de las ejecuciones, tal como lo llevará a visitar las prisiones y las mazmorras, sentimiento que el autor tiende siempre a clarificar en simples desagrado y cólera, pero que comporta su parte sombría, de terror y de fascinación. A decir de Hugo, la cólera remontaría a los años de su adolescencia, en 1818 o 1819, en el azar de un paseo parisino, y ante el espectáculo de una joven mujer culpable de robo y marcada por un fierro ardiendo. “Para mí, escribe él, quién era una ladrona, ha sido una mártir. Salí de allí determinado –yo tenía dieciséis años- a combatir para siempre las malas acciones de la ley”.

Pero como no ver, detrás de los “azares” invocados por él, la fascinación que atrae Hugo a la Place de la Grève y que lo convierte cada vez en un observador indignado, porque todo aquí lo indigna, el acto de la matanza, la multitud entusiasta, y el hecho mismo de estar allí. La experiencia febril de la ejecución corresponde al sentimiento profundo de esta implicación. Ciertamente, lo que es escalofriante, es la decisión humana del castigo, pero es aún más escalofriante comprender que la decisión jurídica del acto de matar y la presencia excitada de la multitud, y su propia presencia, son una sola y misma cosa: un consentimiento unánime, el deseo y la demanda de todos – y de él mismo- de ver cumplirse el gesto más grave que la humanidad haya podido imaginar.

Ante esta constatación de la implicación personal, el autor no cesa de oponer dos niveles de denegación. El primero es literario. Víctor Hugo transforma el espanto en una prueba, prueba de escritor consagrado a la contemplación de lo peor a título documental, obligado a experimentar los sentimientos que no son los suyos para

sondear las profundidades del alma humana. Él afirma que, desde 1820, él había tenido la idea de escribir un libro contra la guillotina. Y el libro proyectado basta para establecer una ruptura radical entre los hechos de penalidad, las manifestaciones malsanas del populacho por una parte, y por otra parte el espectador Hugo, suerte de encargado de misión ante el cadalso. En un libro titulado *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, que él dictó a su mujer, hace escribir: “El horror que vive M. Víctor Hugo ante la idea de ver una ejecución era una razón de más para someterse. El escalofriante espectáculo lo excitaría hasta provocar su guerra proyectada contra la pena de muerte”.

El segundo nivel de denegación corresponde a un reforzamiento de este proceso de objetivación. Ya no basta, afirmando que se está aquí en tanto que escritor, con probar que se es mediante los actos de la puesta en muerte, y absolverse así de toda implicación, es necesario reforzar esa distancia en una oposición, y es la propia literatura que será ahora denegada. Hugo transforma el escalofrío en lucha, y la lucha implica la racionalidad implacable de la argumentación. Dicho brevemente, no se hace literatura con la pena de muerte.

El activismo hugoliano alrededor de la penalidad –discursos políticos, intervenciones a favor de los condenados- llena este programa, llevando la cuestión al dominio de lo irracional para instalarlo en el orden de la reflexión y de la acción, haciendo de ella un objeto racionalizable, un problema solucionable. Él va a revelarse por tanto extremadamente decepcionante. Sin duda, con ese trabajo, se gana algo: mejor que nunca se pasa de una confusión a una verdad. Pero es el tipo de verdad al cual se accede el que no resulta muy satisfactorio.

No existe una verdad más clara que aquella pronunciada en la Cámara en agosto de 1848: “Esta pena de muerte que pesa sobre el pueblo, sobre el pueblo ignorante, sobre el pueblo desdichado, yo quiero abolirla, porque ella es un peso para el pueblo. La ignorancia y la miseria, es la barbarie; la pena de muerte es la barbarie. Yo no quiero combatir la barbarie con la barbarie, yo quiero combatir la barbarie con la civilización. Yo quiero luchar contra la ignorancia con la enseñanza, contra la miseria por el trabajo, y no, Dios mío! por el cadalso”. Y nada más límpido que la verdad política pronunciada ante la asamblea el mes siguiente: “Yo voto la abolición pura, simple y definitiva de la pena de muerte”.

Pero estas verdades resultan insuficientes. Estamos ubicados en el dominio de la reflexión, y la verdad aquí exige argumento y demostración, es entonces una verdad mediata que no responde sino impropriadamente a la inmediatez del choque emocional. Además, una verdad de tribuna no obtiene sino en el mejor de los casos un éxito de asamblea: controversia, mayoría ocasional, en resumen, una verdad relativa. Ésta se instala en un nivel ideológico, o sea polémico, se impone como verdad aquello que corresponde al nivel de avance de un debate, de un combate, no de una verdad primera comparable y susceptible de ser opuesta a la violencia del sentimiento inicial. Es ésta última la que hace falta: una verdad invasiva, una verdad que se impone sumergiendo el espíritu. Y este orden de verdad, sólo puede ser construido por la obra literaria.

El trabajo literario, a través de la descripción concreta de los medios carcelarios y la caracterización de los destinos humanos que los atraviesan, permite descubrir un principio de estructuración de todas las imágenes que conciernen la penalidad, principio de coherencia y de refuerzo de una imagen por otra, funcionando como una verdad primera, una síntesis imaginaria dinámica que se impone aquí en la figura del monstruo.

La imaginación literaria procede primero por una unificación de la experiencia penal: el ejercicio punitivo de la ley, bajo todas sus apariencias, a pesar de la escala de gravedad de los castigos, se califica siempre por el mismo procedimiento. Horcas, cadalsos y prisiones son en adelante confundidos en la exploración literaria. Este procedimiento común es propio de las potencias: la ley dispone no solamente de herramientas, de instrumentos, es decir de objetos de los que es dueña. Se nos escapan: su causa, su origen en nosotros mismos que los hemos creado, remonta hasta una zona insondable e inconfesable. Y sus consecuencias nos escapan igualmente: sus efectos no deseados son inconmensurablemente más fuertes que sus efectos queridos. En resumen, se autonomizan. Y de potencias autónomas pasan a ser matrices de la imaginación mitológica. Son personificadas, se convierten en sujetos, en operadores autónomos, y dotados de una autonomía nefasta. De ahí que la mirada que se tiene sobre ellos, se impone esta verdad clara: si la guillotina, si el cadalso o la prisión son sujetos, estos no pueden sino ser monstruos.

En las primeras páginas de los *Misérables* se impone, a propósito de la guillotina, esta

verdad primera: “El cadalso es visión. El cadalso no es una armazón, el cadalso no es una máquina, el cadalso no es una máquina inerte hecha de madera, de fierro, de cuerdas. Perciera constituir una suerte de ser que yo no sabría decir qué sombría iniciativa tendrá. Pareciera ser que esta armazón ve, que esta máquina entiende, que esta mecánica comprende, que esta madera, este fierro y estas cuerdas quieren (...) El cadalso es cómplice del verdugo, él devora; él se come la carne, él bebe la sangre. El cadalso es una suerte de monstruo fabricado por el juez y por el carpintero, un espectro que parece vivir de una especie de vida espantosa hecha toda la muerte que le ha sido dada”.

Así se halla formulada una verdad poética: la ley produce monstruos. El trabajo literario se ampara de esta certeza, de esta verdad-recurso, y no cesa de ilustrarla, insistiendo sobre diversos de sus procedimientos, especialmente aquellos de captación, de asimilación y de reproducción.

Captación, como testimonia esta bella imagen de *Dernier jour d'un condamné* donde el héroe, esperando su castigo en pleno centro de la Place de Grève, da una mirada a la multitud que lo rodea y que aplaude desde ya su asesinato, y presiente que algunos de entre ellos vendrán tarde o temprano a tomar su lugar. “Para esos seres fatales, hay un cierto punto de la Place de Grève, un lugar fatal, un centro de atracción, una trampa. Ellos dan vueltas alrededor hasta que sea su turno”.

Asimilación, porque las mazmorras y las prisiones aparecen como el reflejo invertido de la escuela, tan venerada por Hugo. En la cohabitación forzada de los detenidos, cada uno deviene profesor de cada uno, siempre en el sentido de lo peor.

Reproducción, por último. No es lo propio de los monstruos auto-reproducirse. Excrecencia que se alimenta de la vida, el monstruo carcelario cultiva, asimilando la vida, en su condición ajena a la vida. Los hombres que él ha captado no volverán. Toda la historia de los *Misérables*, el peso del pasaporte amarillo sobre un anciano presidiario que ha por tanto purgado su pena, el destino mecánico del policía Javert, son ilustraciones de este procedimiento de reproducción infinita.

Una vez consolidada, la imagen primitiva no ha cesado de ramificarse y de contaminar todos los objetos que le son asociados. Así la totalidad de la experiencia carcelaria, en sus más mínimos aspectos materiales, deviene monstruosa. El condenado de 1828

había notado con espanto cómo alrededor de él la prisión se redoblaba hasta el infinito, deviniendo todo monstruoso en las cosas y en los más mínimos gestos de los hombres ligados a esta institución.

A lo largo de toda la obra, Hugo refuerza el sentimiento de contaminación a través de procedimientos literarios de su predilección, en particular el de la antítesis. Limitémonos a citar solamente sus notas, transcritas en las *Choses vues*, tomadas en una visita a la Conserjería en 1846, donde al autor encuentra, intactas, esas imágenes que son ahora para él imágenes originarias, imágenes de toda la vida. Visitando la cámara de los suplicios, él presiente que la monstruosidad llega a su máxima expresión cuando tiende a casi nada, al simple contacto de mundos sociales que se dan la espalda y que significa a todos los condenados del mundo que la vida ha decidido olvidarlos: “Extraño horror el de esta cámara, extraño horror el de esta torre instalada en pleno borde del río sin fosa y sin muralla que la separe de los paseantes! Adentro, las sierras, los borceguíes, los caballetes, las ruedas, las tenazas, el martillo que hunde los troqueles, el chirrido de la carne golpeada por el hierro ardiendo, el burbujeo de la sangre sobre la brasa, las interrogaciones frías de los jueces, los rugidos desesperados del torturado. Afuera, a cuatro pasos, los burgueses que van y vienen, las mujeres que conversan, los niños que juegan, los comerciantes que venden, los autos que pasan, los barcos sobre la rivera, el tumulto de la ciudad, el aire, el cielo, el sol, la libertad.”

Así, por un conjunto de procedimientos que no pueden ser sino estrictamente literarios, Hugo ha puesto en marcha la única fórmula posible de una verdad política que había estado buscando había estado desde siempre. La obra no tiene nada de reflejo, de peor o de mejor calidad. Ella es, gracias al instrumental que le es propio, es decir el lenguaje poético, el testigo más fiel de un proceso que es a la vez individual y colectivo. Ella encuentra en el lenguaje de las imágenes, lenguaje que posee su propia especificidad y su propia coherencia, una fuente muy poderosa de comprensión compartida. Esta fuente es evidentemente convencional, a la vez siempre recibida y siempre recompuesta.

Me resulta posible, siempre a partir de Hugo, de no separar las dinámicas internas de la creación y los procesos de trabajo colectivo, entendidos en el sentido más amplio, que concurren a la realización de la obra. Para ello es necesario reunir definitivamente los ejes de la sociología del arte y de la sociología del imaginario.

Yo no puedo desconocer ni la amplitud del proyecto ni su dificultad. Es claro que no se trata de atenerse al texto, que una sociología de Hugo es también la de todos los actores, pasados y presentes, que han trabajado y que trabajan en la construcción, la presentación, el comentario de esta obra.

Sin embargo no pueden dejarse de lado también, el rango de esos actores, compañeros invisibles que no son menos activos y obsesionantes y que constituyen aquello que yo llamo las compañías imaginarias.

Lo señalado por Howard Becker en la introducción de su último libro en francés, *Propos sur l'art*, me parece muy explícita: él dice que toda obra de arte es el producto colectivo de todos aquellos que tienen una función en su realización: “todos los vendedores de material, todos los asistentes, todos los guardias de museos, los vendedores de boletos, incluso los cuidadores de parking”.

Para Víctor Hugo, los cuidadores de parking son numerosos y diversos, pero no podemos omitir entre ellos a quienes constituyen las compañías imaginarias:

Una joven mujer marcada por un fuego ardiendo en las calles de París; la estatua de Napoleón Bonaparte y la figura de una postal de Napoleón III; su padre, ese héroe; los que estaban en las barricadas de 1851; el amante de su mujer; sus amantes como tantas centinelas en un camino de ronda; una hija muerta en las aguas de un jardín; las multitudes enteras que se envilecen, que son condenadas y exiliadas; las prostitutas de París que, según se cuenta, trabajaron gratuitamente en su honor el día de su entierro; los fantasmas que golpeaban con sus pies las mesas de Guernesey, y tantos otros... y tantos otros...

