

Victor Hugo y las lecturas de *Les Misérables* desde Lamartine hasta Vargas Llosa

Clara Rodríguez Herrera¹

Recibido: 26 de enero de 2017 / Aceptado: 03 de abril de 2017

Resumen.: Tras su publicación en 1862, *Les Misérables* de Victor Hugo generó una serie de reacciones negativas de parte de los escritores y críticos de su tiempo. El presente artículo contrasta estas visiones con la contemporánea de Mario Vargas Llosa en *La tentación de lo imposible: Victor Hugo y Los Miserables*, para analizar las diferentes lecturas de la obra y las cuestiones que las mismas plantean.

Palabras clave: verosimilitud; ideal; sublime; infinito; Victor Hugo.

[fr] Victor Hugo et les lectures de *Les Misérables* de Lamartine à Vargas Llosa

Résumé . Suite à sa publication en 1862, *Les Misérables* de Victor Hugo suscite un certain nombre de réactions négatives de la part des écrivains et des critiques de son temps. Cet article met en tension cette vision avec celle de Mario Vargas Llosa défendue dans *La tentación de lo imposible: Victor Hugo y Los Miserables*, afin d'analyser aussi bien les différentes lectures de l'ouvrage que les questions qu'elles soulèvent.

Mots clés : vraisemblance; idéal; sublime; infini; Victor Hugo.

[en] Victor Hugo and the Interpretations of *Les Misérables* from Lamartine to Vargas Llosa

Abstract. After its publication in 1862, *Les Misérables* by Victor Hugo gave rise to many a negative reaction from writers and critics of its time. This study compares their positions with the one defended by Mario Vargas Llosa in *La tentación de lo imposible: Victor Hugo y Los Miserables*, with the aim to analyze different interpretations of the novel and the questions raised in them.

Key words: verisimilitude; ideal; sublime; infinity; Victor Hugo.

Cómo citar: Rodríguez Herrera, C. (2017). "Victor Hugo y las lecturas de Les Misérables desde Lamartine hasta Vargas Llosa". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 32, Núm. 2 : 285-300.

¹ cla_m@live.com.ar

1.

El objetivo del presente estudio será llevar a cabo un análisis de las diferentes lecturas de la novela *Les Misérables* de Victor Hugo, efectuadas por diversos autores. Es decir, hablar de esta obra desde el punto de vista de la recepción. Para ello, los textos de los que nos valdremos serán: *Cours Familier de Littérature. LXXXIII Entretien. Considérations sur un chef-d'œuvre, ou Le danger du génie*, de M. A. de Lamartine (1862); *Les Misérables de M. V. Hugo*, de Jules Barbey d'Aureville (1862); la carta de Gustave Flaubert a Mme Roger des Genettes (1862) presente en *Correspondance. [Précédé de Souvenirs intimes. III. 1854-1869 / Gustave Flaubert; par Mme Caroline Commanville]*; la crítica de los hermanos Goncourt publicada en su periódico el 25 de abril de 1862; y, por último, *La tentación de lo imposible: Victor Hugo y Los Miserables*, de Mario Vargas Llosa (2004).

Contaremos además con bibliografía complementaria, presente en nuestras referencias finales, para establecer una terminología comprensible y aclarar ciertos puntos, pero los mencionados anteriormente serán los textos que nos proporcionarán las bases para la selección de temas que abordaremos y, por ende, de conclusiones a las que llegaremos. Mediante las distintas visiones ofrecidas por los diferentes autores, los primeros cuatro contemporáneos a Victor Hugo y a la novela, y el último contemporáneo nuestro, analizaremos las cuestiones que una obra como *Les Misérables* —y, en general, una literatura como la de Hugo— plantea a nivel filosófico, social, estético y de creación artística.

El primer tema que abordaremos estará relacionado con la cuestión fundamental que se desprende del conjunto de textos leídos: el tema de la inverosimilitud en *Les Misérables* y, en general, en Victor Hugo. A partir de la definición que cada autor tiene del concepto de *verosimilitud*, dirigiremos nuestro análisis a las causas que mueven a los críticos a afirmar que la obra de Hugo es inverosímil. De aquí derivará una amplia variedad de temas relacionados con el idealismo, el romanticismo, la estética de lo sublime, la separación entre ficción y realidad, la moral ficticia y la del estado, así como con los conceptos de *bien* y *mal* en Victor Hugo, entre otros asuntos.

En primer lugar, describiremos brevemente el contexto histórico en el que fue publicada la novela, en el año 1862. Victor Hugo (1802-1885), de notable fama para entonces, llevaba tres décadas trabajando en el manuscrito de *Les Misérables* y tanto el público como su editor aguardaban el resultado con impaciencia. La rápida fama y éxito comercial del libro contrastan notablemente con la opinión de la crítica especializada de la época. Pues es necesario dejar en claro que todas las reacciones escritas que hemos mencionado anteriormente, con excepción de la de Vargas Llosa, son negativas. Escritores como Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine (1790-1869) y Jules-Amédée Barbey d'Aureville (1808-1889) protestaron públicamente contra la obra, mientras que otros, como Gustave Flaubert (1821-1880) y Charles Baudelaire (1821-1867), expresaron su desagrado en privado, mediante correspondencia personal. Los flancos atacados por cada autor presentan una amplia variedad, como veremos, pero el punto en común que todos ellos comparten sin lugar a dudas —incluyendo al posterior Vargas Llosa, aunque de forma diferente, como explicaremos más adelante— es el de calificar la novela de inverosímil. Para dejar en claro lo que esto significa, penetraremos con más detalle en la definición de cada escritor para este término.

Si bien da la impresión de ser una idea que todos comparten al respecto de *Les Misérables*, el concepto de *verosimilitud* no está claramente definido en ninguno de los autores. En consecuencia, es necesario hacer una interpretación de lo que cada uno de ellos comprende por tal, interpretación que no siempre puede limitarse a una idea fija, pues la crítica de inverosímil es abordada desde diferentes perspectivas también dentro de un mismo autor.

Lamartine se vale de dos focos. El primero consiste en identificar lo inverosímil con el ideal indefinido, contrapuesto al orden social. Pero también, más ampliamente, le es posible ver lo inverosímil como todo aquello que no tiene cabida dentro del orden social, pues con frecuencia caracteriza de no naturales o imposibles ciertos acontecimientos del libro y lo justifica mediante leyes o costumbres que funcionan como principios de dicho orden. Por ejemplo, asegura que Jean Valjean no habría sido condenado a tanto tiempo de presidio por haber robado pan –pues la ley del año noventa y cinco lo habría condenado a solo un año– y también que no habría tenido necesidad alguna de robarlo, pues habría sido natural que sus vecinos y conciudadanos lo asistiesen:

... mais je dois déclarer en toute vérité que je n'ai jamais vu une famille indigente souffrir de froid et de faim pendant qu'il y avait un étable pour la réchauffer chez le voisin, des galettes sur la nappe écrue de la table, du lait dans l'écuelle des autres enfants! [...] Valjean n'avait qu'à arrêter dans le sentier un camarade, un voisin, un homme aussi pauvre que lui, et lui dire : « On risque de mourir de faim cette nuit chez la veuve aux sept enfants » et le pain serait venu avec les larmes : voilà le peuple! (Lamartine, 1862 : 374-375).

Afirma además que no es correcto atacar la riqueza de los curas, puesto que, si un cura no es rico, no puede ser caritativo, cuando, desde el punto de vista del ideal, la caridad sería mucho más auténtica si el que la ofreciese no tuviera nada para dar.

Lamartine se aferra, por lo tanto, a principios sociales, institucionales o prácticos para calificar un hecho de inverosímil o una premisa de falsa. A lo largo del texto de este autor es difícil distinguir cuándo la crítica es política o moral y cuándo es literaria, puesto que Lamartine tiene la tendencia de fundir ambas en una, como cuando asegura que “ce qu'on appelle poésie n'est que la reproduction vivante et colorée de la vérité” (Lamartine, 1862: 388) y que la luz de la cual se valen los poetas para realizar esto ha sido reemplazada en *Les Misérables* por un sistema digno de todas las críticas, el sistema de lo imposible, del ideal unificador, la propensión al absoluto, que es para Lamartine una enemiga del orden social.

Esa propensión al absoluto que reina en *Les Misérables*, dentro de cuya moral valen lo mismo el gorro rojo de un revolucionario y el de un cardenal o el hermanito de un criminal y el hijo de un rey, no tiene en cuenta, pues es atemporal y universal, los condicionamientos históricos que conforman las normas de una sociedad. Conlleva, por lo tanto, que la conciencia del hombre se anteponga a las leyes del Estado. Y esto, para Lamartine, es sinónimo de caos y de terrorismo. El ideal indefinido que resume todos estos principios es visto por el escritor como un terrorismo ideológico capaz de destruir las simientes de la sociedad. En consecuencia, se deduce que lo inverosímil en Lamartine es el ideal aplicado al orden social. Siguiendo esta idea, lo verosímil sería por contraposición aquello que sí está dentro de dicho orden.

En cuanto a d' Auevilly, hay pocos momentos en su texto en los que utilice palabras como *verosimilitud*, *imposibilidad* o *naturalidad*. En cambio, su análisis, sumamente crítico y cargado de ironía, adopta otro término para describir no solo la inverosimilitud de la obra, sino más bien, diría él, su carácter absurdo. Este término es *platitudo*, entendido como vulgaridad, mediocridad, trivialidad, banalidad, etc. Bajo este sello se esconde todo aquello que d' Auevilly desprecia en *Les Misérables*: lo grotesco, lo melodramático, la hipérbole, la exageración, lo patético, el carácter aditivo de la obra, así como su sobrecarga de prosa poética. Todas estas características convierten a la novela en risible, popular, excesiva, ridícula, estereotipada e infantil, lo cual es repetido incontables veces por el autor del análisis y se halla claramente presente también en la fuerte ironía que usa éste para resumir la trama. En ese sentido, podría interpretarse que lo inverosímil de la novela para d' Auevilly estriba en todos esos elementos que constituyen la *platitudo* y que le otorgan su carácter absurdo.

Dentro de la crítica de los hermanos Goncourt vemos una característica muy interesante, puesto que no se encuentra de forma clara en ninguno de los otros autores, salvo en Vargas Llosa: se trata de la distinción entre lo verosímil y lo verdadero. En efecto, los Goncourt aseguran que “Hugo a bâti son livre avec du vraisemblable et non avec du vrai” (Goncourt, 1989: 808). Y lo verdadero vendría a ser la similitud con la realidad, derivada de la observación, puesto que acusan a la obra de total falta de observación y a los personajes de ser “en bronze, en albâtre, en tout, sauf en chair et en os” (Goncourt, 1989: 808). Por lo tanto, para los Goncourt, la obra sería poco creíble por no apegarse a la vida real, pero verosímil en el sentido de que toma la apariencia de realidad de forma engañosa en lugar de ser, en sí, real.

Por lo que respecta a la carta de Flaubert, la inverosimilitud aquí tiene que ver evidentemente con el desprecio por la observación de lo real. El autor de *Madame Bovary* sostiene que Victor Hugo se deja llevar por su prosa filosófica y olvida la observación, la verdad científica, la verdad histórica y la coherencia de pensamiento –porque su filosofía también es infantil y ridícula–. Flaubert acusa a Hugo de sacrificar todas estas cosas en beneficio de un ideal poético y de llegar incluso a lo acartonado, que resulta superficial e insulso.

Vargas Llosa, por su parte, –cuyo texto tiene la ventaja de ser muy posterior y, en consecuencia, puede partir no solo de la novela de Hugo, sino de todas las críticas de los anteriores autores– afirma que la obra no se ajusta a la realidad porque construye su propia realidad, su propio mundo dentro del universo de la ficción, en el cual los personajes y los hechos sí son verosímiles, pues siguen los parámetros establecidos por el narrador-Dios, que mueven ese mundo distinto del nuestro. *Les Misérables*, sostiene, no necesita tener como referencia el mundo real siempre y cuando sea “ficción bien lograda” y resulte creíble como tal.

Este punto de vista será importante en nuestro análisis, puesto que Vargas Llosa será para nosotros el ejemplo de la visión contemporánea de la obra, para cuya construcción es necesario un absoluto desprendimiento del texto, de su universo cerrado y de sus valores propios. Por ende, ya que trataremos temas relacionados con la moral, debemos dejar patente la diferencia entre esta visión y la del siglo XIX. Desde el punto de vista contemporáneo, la ética y la estética se encuentran radicalmente separadas. Nosotros, habitantes del siglo XXI, aunque igualmente propensos a caer en la seducción de la ficción que nuestros antepasados, somos capaces de comprender a la perfección que algo sea moralmente válido en la ficción e inválido en la vida

real. No obstante, no era ésta la visión de los escritores del siglo XIX, como veremos a continuación. El presente trabajo exhibirá constantemente el contraste entre la percepción de la novela más propia del siglo XIX —en la cual ética y estética, realidad y ficción, no se encuentran en dos niveles diferentes, sino en el mismo— y la percepción contemporánea ejemplificada aquí en Vargas Llosa, que de entrada lleva a cabo un desprendimiento de la obra que le permite un análisis carente de connotaciones políticas y morales.

2.

Hemos determinado que la definición de inverosimilitud es en Lamartine “el ideal aplicado al orden social”. Pero no hemos penetrado con profundidad en el significado de ese ideal, término repetido constantemente a lo largo de la crítica de este escritor a *Les Misérables* y en el cual se enmarcan las mayores faltas del texto, de acuerdo a su criterio.

Para llevar a cabo una explicación completa, es necesario primero comprender la poética de Victor Hugo. Otro de los críticos de *Les Misérables*, Flaubert, comenta que la posteridad no le perdonará al escritor el haber querido ser un pensador a pesar de su naturaleza. Hoy en día responderíamos a esto que el pensamiento o filosofía de Hugo es mucho más una fuente de creación literaria —o artística— que un sistema de ideas aplicable a la realidad.

En primer lugar, Victor Hugo lleva hasta el extremo el planteamiento neoplatónico, muy popular en el romanticismo, de la dualidad, según el cual existe por un lado el mundo de las ideas y por otro el mundo físico, completamente contrapuesto al primero pero capaz de representarlo. Otra idea propia del romanticismo presente en su pensamiento es la concepción de Dios como una suerte de conciencia universal que se manifiesta en el cosmos y el interior del hombre. Dios no es el de la Biblia, sino la unidad absoluta de todas las ideas abstractas y su fuente suprema. Es el infinito, cuya presencia en el hombre se manifiesta mediante la creación artística; y la aspiración a ese infinito es el ideal.

Esta es, en pocas palabras, la idea fundamental de la cual surge la estética de Victor Hugo, que es la estética de lo sublime, noción ya presente en el siglo XVIII y que filosóficamente parte de Kant. En *Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral*, el filósofo define este término contraponiéndolo a lo bello:

... la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton producen agrado, pero unido al terror; en cambio, la contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes [...] proporcionan también una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que la primera emoción ocurra en nosotros de forma apropiada, debemos tener un sentimiento de lo sublime; para disfrutar bien la segunda, es preciso el sentimiento de lo bello... (Kant, 2004: capítulo primero).

Esta idea —cuyo exponente literario más aceptado antes del siglo XIX era el *Paraíso perdido* de Milton, de acuerdo a Dominique Peyrache-Leborgne en *La poétique du sublime: de la fin des lumières au romantisme*— presente ya en la Ilustración,

tuvo una fuerte continuidad en el romanticismo. Sin embargo, lo sublime en Victor Hugo tiene una connotación que va mucho más allá de cualquier concepción que pudiera tener el término en el siglo XVIII e incluso en otros escritores del XIX. En el *Préface de Cromwell*, Hugo define la estética del romanticismo como la unión entre lo grotesco y lo sublime. Como puede verse, lo sublime ya no está definido con relación a lo bello, concepto clásico que desaparece en esta poética:

... 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 [...]. Et il serait exact aussi de dire que le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique; et cela doit être. Quand l'art est conséquent avec lui-même, il mène bien plus sûrement chaque chose à sa fin. Si l'Elysée homérique est fort loin de se charmer éthéré, de cette angélique suavité du paradis de Milton, c'est que sous l'éden il y a un enfer bien autrement horrible que le Tartare païen (Hugo, 1897: 191-204).

Para una descripción más clara de lo sublime hugoliano, nos remitimos a Peyrache-Leborgne en su artículo *Victor Hugo et le sublime: entre tragique et utopie*:

Il est à noter d'abord que le sublime hugolien n'est pas celui du XVIII^e siècle. Fondé sur un rhétorique des contrastes et de l'oxymore, qui rejoint moins l'idée d'« horreur délicate » développé par Burke que celle d'utilisation shakespearienne des registres opposés [...], le sublime hugolienne ne s'inscrit plus dans la démarche de type sensualiste qui gouvernait la représentation esthétique des Lumières [...] d'une part, il le rapporte normalement à la tradition du style noble, élevé, utilisé dans la poésie religieuse et dans la tragédie, et d'autre part il s'inscrit finalement comme but et effet de l'œuvre d'art, dans une poétique moderne propre, celle de la totalité, alliance à la fois désacralisante et féconde du haut et du bas, du noble et du vulgaire, du comique et du pathétique [...]. Le laid et le grotesque, loin d'affaiblir l'effet sublime, le renforcent (par le jeu des contrastes) et participent de son élaboration [...]. Valorisant la permanence du grand et du noble en art [...], le sublime se situe néanmoins constamment en regard du difforme, du comique et du populaire qui, eux, se résument et se condensent dans le grotesque. Et en ce sens, le laid et le grotesque s'affirment comme facteurs d'impulsion dialectique ; ils sont des éléments constitutifs, bien que paradoxaux, de l'effet sublime [...]. Le sublime seul n'existe donc pas dans la pensée d'Hugo ; il naît plutôt de la confrontation permanente du beau et du laid, du grand et du bas. Il peut en outre exister une sublime laideur (Peyrache-Leborgne, 1993: 18-19).

Dentro de la estética de lo sublime, por lo tanto, conceptos como el ideal y el infinito son recurrentes y necesarios. No obstante, hay que tener en cuenta que, en lo que se refiere específicamente a *Les Misérables* y a la crítica de Lamartine, el ideal del que estamos hablando es un ideal social, una utopía como la de Platón. Lamartine lo califica de indefinido porque esta utopía social es el lógico objetivo moral dentro del mundo hugoliano, pero, al mover los valores de este particular universo ficticio a la vida real, se frustran, porque en ella no tenemos esa certeza de sentido absoluto que

nos otorga el narrador de *Les Misérables*. De ahí que Lamartine, que en su crítica no distingue entre universo ficticio y vida real, califique al ideal de indefinido.

Como ya se ha dicho, dentro de la estética de Victor Hugo existe la idea panteísta de que lo divino encuentra su voz en el cosmos y el alma humana. Por lo tanto, dentro de esta moral, la conciencia del hombre, que proviene de Dios, tendrá más valor que las leyes del estado, temporales y efímeras. Las normas sociales e históricas se desvanecen ante la primacía de lo absoluto. El *status quo* desaparece ante el valor individual de cada ser humano. Como consecuencia, en Victor Hugo, las acciones solo serán buenas cuando tengan por base la conciencia del hombre. La ley humana, en cambio, no es más que la voz de una institución, un ente sin vida que tiene como base la practicidad y es inválida en el mundo de *Les Misérables*. Un claro ejemplo de esto lo vemos en la intervención de Jean Valjean para salvar a Fantine de ir a prisión, hecho que deja perplejo al inspector Javert, quien insiste en encarcelarla:

Javert se sentit au moment de devenir fou. Il éprouvait en cet instant, coup sur coup, et presque mêlées ensemble, les plus violentes émotions qu'il eût ressenties de sa vie. Voir une fille publique cracher au visage d'un maire, cela était une chose si monstrueuse que, dans ses suppositions les plus effroyables, il eût regardé comme un sacrilège de le croire possible. [...] Mais quand il vit ce maire, ce magistrat, s'essuyer tranquillement le visage et dire : *mettez cette femme en liberté*, il eut comme un éblouissement de stupeur ; la pensée et la parole lui manquèrent également ; la somme de l'étonnement possible était dépassée pour lui [...].

Javert reprit :

— Cette misérable vient d'insulter monsieur le maire.

— Ceci me regarde, dit M. Madeleine. Mon injure est à moi peut-être. J'en puis faire ce que je veux.

— Je demande pardon à monsieur le maire. Son injure n'est à lui, elle est à la justice.

— Inspecteur Javert, répliqua M. Madeleine, la première justice, c'est la conscience. J'ai entendu cette femme. Je sais ce que je fais (Hugo, 1862 : 108-110).

Hugo construye, por lo tanto, una moral propia, válida dentro de su universo ficticio, que resulta inaceptable para Lamartine, puesto que, desde su perspectiva, lo divino está encarnado en el orden social, mientras que, para Hugo, el orden social, terrenal e inhumano, se opone a lo divino.

Y es que, en su crítica a *Les Misérables*, Lamartine no se distancia de ese mundo de ficción, como era de esperarse, por otro lado, puesto que en la obra se trata un tema histórico que él había vivido personalmente, así como se desarrollan ideas relacionadas con el socialismo, auténtica corriente política a la que el escritor se oponía. En consecuencia, Lamartine toma los principios del texto y los analiza aplicándolos a la vida real, más específicamente, al orden social imperante en su realidad. De allí sus críticas de inverosímil, indefinido y falso. Asegura que la obra no proporciona otra solución más que la de sembrar el mal del ideal en las masas y tiene razón cuando afirma que aquello que se basa en lo ideal resulta tan frustrantemente diferente a la realidad inmediata que es común que provoque insatisfacción. Pero, para Lamartine, la insatisfacción es una fuente de desorden social, mientras que, para Victor Hugo, con su concepción finalista de la historia, es el impulso necesario para el avance de la humanidad, en el que creía firmemente y cuya posibilidad sostiene en muchas de sus obras.

3.

Hasta ahora hemos hablado del ideal como un valor estético y creador de literatura. Pero, teniendo en cuenta lo último que hemos afirmado, se deduce que Victor Hugo no perseguía un mero efecto estético. Los valores que desarrolla sirven para la creación de una poética muy potente y son casi imposibles de aplicar a la realidad inmediata. No obstante, es admisible analizarlos desde un punto de vista que vaya más allá de lo literario. Ello es debido a que la aspiración al ideal es una cuestión humana muy real, como sabía Lamartine y como sostiene Vargas Llosa. En ese deseo humano insatisfecho encontramos el punto de unión entre realidad y ficción, entre moral y estética, entre pensamiento y creación artística.

Por otro lado, el afán totalizador inherente a la estética de lo sublime hugoliana conlleva que no podamos en realidad hablar de moral y estética de forma separada. Así, la visión de Lamartine en este aspecto es mucho más cercana a la de Hugo que la de Vargas Llosa, cuya crítica parte de una absoluta separación entre universo ficticio y universo real y, por ende, de moral y estética. Este completo desprendimiento que el crítico hace del texto literario es básico para un lector del siglo XXI, pero inaceptable dentro de la estética de lo sublime y de la visión romántica.

Hemos explicado ya cómo dentro de la moral de *Les Misérables* los condicionamientos históricos y sociales pierden su validez, provocando la caída de las normas impuestas frente a los valores universales y de las instituciones frente a la conciencia. La refutación, por lo tanto, de las leyes que controlan el comportamiento humano –aunque sea una mera refutación ideológica– trae consigo la inseguridad y, por consiguiente, la obligación de pensar, de replantearse las cuestiones del bien y el mal. Si la ley ya no dicta lo que es correcto e incorrecto porque es nula, entonces ¿qué está permitido y qué no? ¿Qué debe hacerse y qué no? ¿Qué está bien y qué mal? ¿Puedo, en consecuencia, incumplir las normas si pienso que persigo un objetivo superior? He aquí el razonamiento que Lamartine temía que *Les Misérables* provocase en las masas, por miedo a sus consecuencias.

Dentro de su novela, Victor Hugo soluciona este problema con un fuerte maniqueísmo idealista: presenta el bien y el mal como conceptos puros y contrapuestos, el primero encarnado en el obispo y el segundo en Thénardier. Estos dos personajes representan respectivamente al bien y el mal en su estado más perfecto. Estas nociones de lo correcto y lo incorrecto son presentadas de forma tan clara, como es natural en la estética de lo sublime, que sería imposible para el lector confundirlas –no tanto para sus personajes, que a veces se engañan al respecto, como le ocurre a Marius, si bien al final logra ver la verdad, que siempre ha sido evidente para el lector–. En el mundo de Victor Hugo, por lo tanto, el bien y el mal son visibles y fácilmente distinguibles. Jean Valjean puede tener una lucha interna ante la idea de confesar su identidad durante el “affaire Champmathieu” y vacilar en este punto, preguntándose qué es lo correcto. Es evidente que muchos males derivarían de que se entregara y a simple vista esto parece un argumento que tiñe la situación de gris. Pero al final la conciencia le dicta que debe entregarse y, una vez que lo ha hecho, no se arrepiente, pues es claro, tanto para él como para el lector, que ha actuado correctamente dentro de la moral de *Les Misérables*. Todo apunta a que es así y el narrador nos lleva a creerlo.

Nuevamente, esto contrasta con la vida real, en la cual, para tener una total certeza de lo que está bien, en muchos casos solo se puede contar con la ley del estado. Si

se siguiera el principio de Victor Hugo, que anula moralmente dicha ley, esto traería como resultado la confusión de valores temida por Lamartine.

Los valores que Victor Hugo derriba, por lo tanto, son aquellos que, desde una perspectiva práctica, más importancia tienen en la vida real. Mientras que aquellos que proclama como válidos son en ésta imposibles de realizar, por ser utópicos. Debido a su corte idealista, Lamartine encaja *Les Misérables* en la categoría de obras como la *República* de Platón. Sin embargo, al ser ficción novelesca, el idealismo de *Les Misérables* y su nivel de desprendimiento de la vida real y sus normas son incluso mayores, porque, en lugar de buscar adaptarse a un mundo ya existente, Hugo crea su propio universo ya manejado por los valores que considera que deberían regir la sociedad. Paradójicamente, esto no quiere decir que esos valores no busquen convencer al lector ni atraerlo hacia ellos. Esto se debe a lo que ya hemos dicho y que Vargas Llosa explica bien: el ser humano es débil a la tentación del ideal, que resulta tanto más atractivo cuando más desentendido esté de la realidad.

4.

Además de ese ideal social capaz de provocar la desobediencia civil, Lamartine se horroriza ante otro imposible presente en la novela de Victor Hugo: se trata de la concepción panteísta que éste tiene acerca de Dios como infinito unificador en el cual todo se une. Semejante idea es una fuente de insatisfacción humana todavía mayor que el ideal social. La crítica que Lamartine hace a la creencia de Hugo es muy clara en el siguiente fragmento de su *Cours familier de littérature*:

Patmos es vaincu; l'Apocalypse de la révolution finit là par l'idéal d'un faible ver de terre, divinisé et adoré. L'infini, c'est-à-dire l'œuvre inépuisable, perpétuelle, à mille aspects, bonne, mauvaise, intelligible et inintelligible du Créateur ; l'œuvre de l'univers, dont l'homme ne voit qu'un fil ; la bonté, la perversité ; le bien, le mal ; la nuit, le jour ; l'ordre et le chaos, confondus pêle-mêle, avec l'auteur du tout et le seul explicateur du tout, dans une unité sans liens : le panthéisme, enfin, dernier mot de l'absurde, es prononcé !... (Lamartine, 1862: 396-397).

¿Qué parece irritar tanto a Lamartine de esta concepción de Dios? Da la impresión de tratarse de la idea de los polos opuestos unidos y confundidos en este infinito. Aquí no hablamos del ideal social y moral que hace caer las instituciones, sino de una creencia religiosa mucho más destructora, porque *igualada la validez de los conceptos contrapuestos*, desvanece las líneas que separan la bondad de la maldad, la noche del día, el orden del caos y los confunde a todos en el último absoluto. Es difícil no recordar aquí las palabras de Hermann Hesse, cuando afirma que todo orden social se basa en la contraposición entre el bien y el mal (Hesse, 1984: 356). La desaparición de estos límites trae consigo el caos total. Semejante concepción, llevada hasta el extremo, resulta imposible de encajar en una ideología determinada. A los ojos de Lamartine, defensor acérrimo del orden social, la diferenciación es necesaria y destruirla es el límite de lo absurdo.

Pero Victor Hugo no comparte esta visión lamartiniana que iguala el infinito y el caos. El panteísmo hugoliano no conlleva la desaparición moral de las fronteras

entre bien y mal, aunque sí hay una unión que se efectúa gracias a la conversión de un concepto en el otro. Veamos lo que esto quiere decir. En la obra de Hugo, como ya hemos explicado, el bien y el mal son principios claramente contrapuestos y separados. Pero –y he aquí donde encontramos la presencia de este ideal unificador a pesar del maniqueísmo hugoliano– el mal puede metamorfosearse en bien, de la oscuridad es posible pasar a la luz. Así como lo grotesco y lo feo son componentes fundamentales para lo sublime a pesar de estar inicialmente contrapuestos a él, del recorrido desde el mal al bien surge el supremo bien. Si el sentimiento de lo sublime nace de la contraposición entre lo grotesco y lo sublime, el Bien como ideal representante de la divinidad última nace del paso del mal al bien. La más clara encarnación literaria de este principio dentro de la obra de Victor Hugo se encuentra en *Les Misérables*, en la redención de Jean Valjean, redención que, por cierto, repugna a Lamartine, que la considera imposible:

Le souvenir de toutes ces féroçités de caractère poursuit le lecteur à travers le livre; malgré tous les actes de vertu gratuits et toutes les philanthropies transcendantes de ce galérien philanthrope, on ne voit pas comment tant de raison est survenue dans cet ignorant, tant de délicatesse dans cette brute [...]. Cela nuit terriblement et radicalement à l'intérêt pour cet honnête raisonneur, mais auquel si ce n'était pas le prodigieux talent de son biographe, personne de sensé ne serait tenté de s'intéresser, que comme on s'intéresse à un monstre d'inconséquence! –C'est un chef-d'œuvre, oui; mais c'est un chef-d'œuvre d'impossibilité! (Lamartine, 1862 : 364).

5.

De entre todos los críticos que se encarnizan contra *Les Misérables*, el más empeñado en destrozarse la obra es sin duda Jules Barbey d'Aureville. Los puntos básicos de su ataque contra la novela, que hemos resumido en la palabra *platitude*, son: el hecho de que los sucesos sirvan para la creación de un efecto estético o para el mero avance de la trama –en detrimento del realismo–, el carácter aditivo del texto, la presencia de lo grotesco y la constante intervención del narrador, que, asegura, da a la novela un aire de prefacio. Mediante estas críticas y otras, d'Aureville acusa a la obra de ser algo así como un conjunto de estereotipos patéticos y vacíos engrandecidos por alardes verbales.

A todas estas acusaciones tiene una respuesta muy clara Mario Vargas Llosa en su libro *La tentación de lo imposible*, análisis muy minucioso y observador de *Les Misérables*, donde señala que el principal personaje de la novela no es Jean Valjean, sino el narrador, quien se coloca en una posición de Dios único y todopoderoso que cuenta desde su omnipotencia y omnipresencia la historia que tiene lugar en el mundo que ha creado. El narrador no es solo parte de la obra, sino una parte central, unificadora, cuyas características otorgan al estilo e ideología de la novela su coherencia y cohesión. Sus intervenciones y reflexiones son, por lo tanto, necesarias para que lo conozcamos y comprendamos su naturaleza y, en consecuencia, la del universo de la novela.

D'Aureville asegura también que la tendencia de Victor Hugo a añadir elementos “innecesarios” para la trama, tales como la descripción de la batalla de Waterloo o

la del convento, muestra que es incapaz de lograr un equilibrio estético y además proporciona a la novela un carácter grotescamente monstruoso. Vargas Llosa contesta que, si el narrador “no se preocupa de fundir esos disímiles elementos en un conjunto armonioso” (Vargas Llosa, 2004: 200) es porque, desde la perspectiva del Dios-creador, todo tiene la misma importancia: “el astro y el guijarro se equivalen como partes complementarias de lo creado” (Vargas Llosa, 2004: 200). La falta de gradación no es más que otra señal del afán totalizador de la novela.

No obstante, esto tiene que ver también con la forma en la cual Víctor Hugo maneja el tiempo: con frecuencia, el tiempo en la novela hugoliana es ralentizado por la fuerza gravitatoria de lo sublime. Cuanto más se acerque el héroe a lo sublime, más lento hace pasar el tiempo el narrador. De ahí que un período de años pueda resumirse en pocas páginas y un acontecimiento de unas pocas horas dure varios capítulos. Incluso, al describir el jardín de la casa de la calle Plumet, el tiempo llega casi a detenerse.

Las críticas que tienen que ver con la presencia de lo grotesco, la acción con fines estéticos y en general lo que d’Aurevilly denomina tan pedantemente *platitudo*, se explican en la obra de Víctor Hugo por su pertenencia a la estética de lo sublime, dentro de la cual ya hemos aclarado la importancia de lo grotesco. Pero, además, en Víctor Hugo lo sublime tiene un lado relacionado con la exageración, la desmesura, el barroquismo incluso, de lo cual los mejores ejemplos en su obra se encuentran en *L’homme qui rit*. Desde esta perspectiva, el poeta debe presentar lo sublime como aquello que supera a la realidad en todos sus aspectos, bajo cuya luz la vida cotidiana se nos aparece como fámélica e insípida, punto de vista artístico que se basa en el ideal tan imposible como anhelado. En la estética de lo sublime no pueden tener cabida los acontecimientos planos y plausibles, presentados de forma sobria y clásica, que dan la impresión de ser lo que d’Aurevilly califica de bello y aceptable.

6.

En lo que se refiere a los personajes, los críticos están divididos, pues los hay que aprueban a unos y desaprueban a otros. No obstante, existe algo en lo que todos concuerdan y es que ninguno los calificaría de posibles. Lamartine los juzga moralmente, pero a la vez los considera imaginarios. D’Aurevilly los ve como estereotipos huecos –salvo a Javert–, Flaubert como acartonados, los hermanos Goncourt aseguran que se trata de figuras de bronce más que de carne y hueso, Vargas Llosa los define como “las formas más extremas e inusitadas de lo humano” (Vargas Llosa, 2004: 79), con la excepción, dice, de Marius.

De hecho, en *La tentación de lo imposible*, éste último sostiene que, para los contemporáneos de Víctor Hugo, los personajes de *Les Misérables* eran muy humanos. Difícilmente podemos poner esto de acuerdo con la pregunta retórica de Flaubert: “Où y a t-il des prostituées comme Fantine, des forçats comme Valjean, et des hommes politiques comme les stupides cocos de l’A, B, C?” (Flaubert, 1862: 228). O con la afirmación de los Goncourt: “Les personnages sont en bronze, en albâtre, en tout, sauf en chair et en os”. No obstante, al decir aquello, Vargas Llosa posiblemente se refiere al ideal romántico de los lectores de Hugo, quienes “querían ardientemente que el mundo estuviera conformado sólo por los ángeles y los demonios” (Vargas Llosa,

2004: 80). Pero, en cierta forma, su interpretación sí resulta verdadera en lo que se refiere a la opinión de d'Aurevilly sobre Javert, como veremos más adelante.

En cuanto a la falta de realidad en los integrantes de la novela, es apropiado recordar que, en su *William Shakespeare*, Victor Hugo escribe las siguientes palabras a propósito de los personajes ficticios:

De la création divine directe sort Adam, le prototype. De la création divine indirecte, c'est-à-dire de la création humaine, sortent d'autres Adams, les types [...]. Le fruit contient le mystère de l'arbre, et le type contient le mystère de l'homme. De là cette vie étrange du type.

Car, et ceci est le prodige, le type vit. S'il n'était qu'une abstraction, les hommes ne le reconnaîtraient pas, et laisseraient cette ombre passer son chemin. [...] O puissance de la toute poésie! Les types son des êtres. Ils respirent, ils palpitent, on entend leur pas sur le plancher, ils existent. Ils existent d'une existence plus intense que n'importe qui, se croyant vivant, là, dans la rue. [...] Il y a dans leur essence cette quantité d'éternité qui appartient aux chefs-d'œuvre, et qui fait que Trimalcion vit, tandis que M. Romieu est mort (Hugo, 1864: 298-299).

Vemos aquí claramente que Victor Hugo no pretendía en absoluto engendrar personajes creíbles que se asemejaran a los hombres reales de todos los días, con sus imperfecciones y mediocridades. Por el contrario, su objetivo estribaba en crear tipos muchísimo más poderosos y eternos. Los personajes principales de Hugo son semidioses homéricos guiados por fuerzas uniformes que siempre les dictan el camino de acuerdo a la esencia que los constituye, a su imperativo moral o inmoral. Lo extraordinario es lo común en ese mundo hugoliano y lo ordinario es excepcional. Personajes como Pierre Gringoire o Marius, hombres vacilantes y débiles en ese universo de gigantes, constituyen la excepción. En cambio, esos imposibles seres de bronce y alabastro como Jean Valjean, Quasimodo o Gwynplaine son los habitantes legítimos de esa tierra de ideales.

Pero volviendo más específicamente a *Les Misérables*, es Vargas Llosa quien ve con más claridad el propósito de Hugo en cuanto a la creación de sus personajes: para analizarlos uno a uno, traza una distinción entre “los seres superiores y los simples mortales” (Vargas Llosa, 2004: 80) y los describe de acuerdo a ella. Según esta clasificación, Marius es el ejemplo perfecto del personaje humano y cercano a nosotros, mientras que Jean Valjean, el obispo de Digne, Javert, Thénardier, etc., son más bien ángeles o demonios. Por esto mismo Marius nos resulta tan antipático –d'Aurevilly lo define como “un niais grave” (d'Aurevilly, 1862: 46)– y sus defectos nos parecen ridículos e inapropiados, mientras que los demás despiertan nuestras admiraciones u odios con mucha más potencia, y tanto sus virtudes como sus faltas nos resultan cautivadoras, porque los enmarcan en su perfección inhumana, para bien o para mal.

Por ejemplo, una gran parte del ensayo de Lamartine consiste en criticar de pies a cabeza a Jean Valjean y en demostrar que se trata de un canalla cuya redención es imposible. Para detestar tanto al personaje, dedica una considerable cantidad de páginas a criticarlo e incluso llega a sostener que en él yace el mayor defecto de la novela, puesto que su conversión resulta demasiado radical para ser verosímil. Esto es justamente porque Victor Hugo no creó a Jean Valjean para que fuera un hombre real, sino un tipo: el del criminal en busca de la redención por antonomasia.

Por su parte, d'Aurevilly opina que Javert está “composé si bien qu'on dirait qu'il est vrai” (d'Aurevilly, 1862: 14), a diferencia de los demás. En cambio, para Vargas Llosa, Javert entra dentro de la categoría de los seres superiores: “Javert es también, como Jean Valjean, un superhombre, un dechado de perfección llevado a extremos de irrealidad” (Vargas Llosa, 2004: 104). Esto último es probado por el personaje incontables veces a lo largo de la historia: hasta su crisis del final, Javert no vacila ni duda. La determinación férrea y la dedicación al cumplimiento de la ley se muestran en él con imposible naturalidad. El miedo y el vicio le son igualmente desconocidos. De hecho, de entre todos esos monstruos magníficos creados por Víctor Hugo, el inspector es posiblemente el más inhumano, pues lo mueve un principio unidireccional, rígido, hasta el punto de que nos es imposible imaginarnos quién es Javert más allá de dicho principio. ¿Existiría acaso si se extrajeran de su esencia el respeto por la autoridad y el odio a la rebeldía? ¿Existe como humano cuando no está ejerciendo su profesión? Difícilmente podríamos concebirlo. ¡Y, sin embargo, d'Aurevilly lo llama el único personaje verdadero de la obra!

Una posible causa para esta discrepancia entre los dos escritores puede encontrarse si se sigue a Vargas Llosa, que nos dice que el inspector no simboliza solamente las leyes y el orden social, sino:

la mutilación –la represión del instinto y los deseos irracionales, la codificación y embridamiento de la fantasía y los apetitos– que es el precio que pagamos para que la vida en sociedad sea posible. El romanticismo es un movimiento que, oscuramente, reivindica esa ‘parte maldita’ de lo humano, como la llamó Bataille... (Vargas Llosa, 2004: 104).

En efecto, Javert encarna todo aquello que rechazaban los románticos y, con su frialdad y practicidad, se opone radicalmente al tipo de héroe sentimental y melancólico tan frecuente en la literatura romántica. A lo largo de su ensayo, d'Aurevilly hace patente muchas veces su desprecio por los estereotipos de esta corriente y su preferencia por escritores más bien realistas. En conclusión, existe la posibilidad de que quisiera considerar verdadero a Javert por contraposición con los valores del romanticismo, y que defendiera así la razón, principio auténtico y antítesis de los falsos e ilusorios ideales románticos.

En estos aspectos, el inspector recuerda a otro personaje de una novela romántica, con quien comparte la muerte en el agua, además de ciertos rasgos físicos. Se trata del capitán Mordaunt, el principal villano en *Vingt ans après*, de Alexandre Dumas. Como Javert, este joven puritano se mueve por un solo imperativo –en este caso, el de la venganza– para cuyo cumplimiento actúa con el mismo sentido práctico e implacabilidad que el policía de Hugo. Como él, es también incapaz de percibir el bien y el mal más allá de este imperativo y tampoco nos sería sencillo imaginar al personaje fuera de ese papel de ángel exterminador que le asigna Dumas. Aunque no tan profundizado como Javert, se trata de otro monstruo en el que la deshumanización a favor de la practicidad y la efectividad alcanza su más alta cumbre. Su fanatismo exacerbado lo lleva a la muerte sin haber alcanzado nunca el punto de iluminación moral, como sí le ocurre a Javert. En ambos casos la razón villana peca frente a lo irracional, en uno física y en el otro interiormente.

En cambio, Vargas Llosa y d'Aurevilly se muestran de acuerdo en lo que respecta al personaje de Marius. En la clasificación del primero, Marius es el portaestandarte

del grupo de “los simples mortales”, es decir, es un personaje que se aleja de las proporciones titánicas de Valjean y Javert para acercarse más a nosotros, los seres de carne y hueso, debido a la ambigüedad de sus actos y a su falta de grandiosidad y teatralidad, que dibujan a su alrededor un halo de mediocridad. También d’Aurevilly, aunque lo critique furiosamente, afirma:

Certes! Je n’hésite point à le déclarer: ce personnage de Marius, qui, au milieu de tous les personnages du grand roman de M. Hugo, lesquels sont impossibles, est possible, lui, comme la bêtise humaine... (d’Aurevilly, 1862: 64).

No obstante, d’Aurevilly está lejos de sostener que esta posibilidad de la existencia de Marius sea una característica positiva de la obra. Muy al contrario, la ve como un gran defecto, puesto que opina que Marius no está a la altura de un héroe de novela, no posee las virtudes que tal personaje debe tener: es débil, insulso y vacilante y, en consecuencia, deja un vacío en la trama, el vacío del lugar que debe ocupar el héroe. Aquí no encontraríamos una crítica relacionada con lo inverosímil, sino más bien con lo inadecuado. Pero habría que tener en cuenta que la principal función de Marius en la trama no es la de ser el héroe político, pues para ocupar ese lugar está Enjolras, ni el protagonista, pues ese rol pertenece a Valjean. Su papel es el de ser el héroe de la historia de amor que, Hugo consideraba, era necesaria dentro del argumento.

Por otro lado, acerca de la cuestión de los personajes, Vargas Llosa comenta:

André Maurois dice que Victor Hugo vivía “obsesionado por el dualismo maniqueo”, que no podía ver sino en blanco y negro y que por eso encarnó en sus novelas lo sublime y lo grotesco en personajes diferentes, de donde resultan sus monstruos [...]. En la realidad ficticia hay buenos y malos, y casi nada en el intermedio (una de las excepciones es Marius) (Vargas Llosa, 2004: 84-85).

Poniendo esto en relación con la cita de *William Shakespeare* que hemos expuesto anteriormente, comprendemos el motivo de Victor Hugo para crear personajes de esta naturaleza sobrehumana. En contraste con estos últimos, la mediocridad de Marius destaca de forma irritante. Por lo tanto, es natural que d’Aurevilly lo encontrara abúlico.

En consecuencia, lo que sale a la luz gracias a todo lo dicho en este apartado acerca de los personajes de la obra, –y Vargas Llosa lo explica con claridad– es la naturaleza eminentemente ficticia del mundo creado por Victor Hugo. D’Aurevilly deseaba ver realidad en la novela y no la encontraba más que en su peor versión: el personaje de Marius, que, por “realista” que pueda ser, genera malas sensaciones en contraste con los otros. Pero su error fue precisamente buscar lo real en un universo en el que no puede existir, un universo en el que la sola presencia de un personaje más cercano a la auténtica naturaleza humana –es decir, a las personas que encontramos “allá en la calle”– produce una impresión irritante, porque no encaja.

7.

En resumen, hemos hablado de cómo el argumento, el estilo, la ideología y los personajes de *Les Misérables* manifiestan la aspiración del arte hugoliano a ir más allá de los límites de la realidad, a crear algo capaz de satisfacer el ansia humana de trascendencia, de sentido y de misterio. Victor Hugo cerró tercamente los ojos ante el conformismo que demanda la experiencia y se dispuso a realizar una empresa imposible sin prestar atención a las protestas de sus contemporáneos. Esto no quiere decir que sus no contemporáneos –nosotros– simpaticemos con su actitud. Al respecto, es interesante destacar las siguientes palabras de Vargas Llosa:

Victor Hugo lo fue [un genio], no en todas, pero sí en algunas de las obras que escribió, como *Nuestra Señora de París*, *Cromwell* y, sobre todo, *Los Miserables*, una de las más ambiciosas empresas literarias del siglo XIX [...]. Pero también fue un vanidoso y un cursi y buena parte de lo mucho que escribió es hoy palabra muerta, literatura circunstancial. [...] Lo que más nos admira de él es la vertiginosa ambición que delatan algunas de sus realizaciones literarias y la absoluta convicción que lo animaba a que la literatura que salía de su pluma no era sólo una obra de arte [...]. También que, leyéndolo, profundizarían [sus lectores] en su comprensión de la naturaleza y de la vida, mejoraría su conducta cívica y su adivinación del arcano infinito: el más allá, el alma trascendente. Esas ideas pueden parecernos hoy ingenuas [...]. Pero leyendo *Los Miserables*, [...] es imposible no sentir el escalofrío que produce la intuición del atributo divino, la omnisciencia (Vargas Llosa, 2004: 23-24).

Esta cita es un ejemplo de la sensación de atracción y a la vez de rechazo que un escritor como Victor Hugo genera y que es patente también en Lamartine. Éste último sostiene a lo largo de su crítica que, aunque se opone a la ideología de *Les Misérables*, su amigo Hugo poseía un talento incomparable. También se ve en Flaubert, quien en su carta afirma haber admirado mucho a Hugo en otros tiempos y por eso precisamente la falta de realidad de la novela lo indignaba tanto. La atracción que producen Victor Hugo y su obra es la misma que sobre nuestras vidas ejercen el sueño y la ficción, pero influida por la irritación que al mismo tiempo nos provoca semejante desprendimiento de la realidad, semejante aspiración ególatra. André Gide, cuando le preguntaron quién había sido el mejor poeta del siglo XIX, respondió: “Victor Hugo, -hélas!” (“¡Victor Hugo, por desgracia!”).

Es natural que semejante ambición creativa desmesurada sea percibida como absurda, pero, incluso así, Hugo no temió que el público riera de él como rieron de Gwynplaine en la cámara de los lores. Se aferró al ideal y, a diferencia de su personaje, logró vencer, porque alcanzó tanta gloria como un escritor podría aspirar y porque, aun hoy en día, su obra inspira la “tentación de lo imposible”.

Referencias bibliográficas

Barbey d’Aureville, J., (1862) *Les Misérables de M. V. Hugo* [En línea]. París, Chez tous les libraires. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k141726j.r=Barbey%20>

- d%27Aureville%2C%20Jules%20Mis%C3%A9rables. [Último acceso el 26 de enero de 2017].
- Flaubert, G., (1862) *Carta a Mme Roger des Genettes*, en *Correspondance [Précédé de Souvenirs intimes. III. 1854-1869 / Gustave Flaubert ; par Mme Caroline Commanville]* [En línea]. París, G. Charpentier, pp. 228. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74323v/f231.item.r=Flaubert,%20Gustave>. [Último acceso el 26 de enero de 2017].
- Goncourt, E. & J. Goncourt., (1989) *Journal*. París, Éditions Robert Laffont, coll. “Bouquins”, t. 1, p. 808.
- Hesse, H., (1984) *Escritos sobre literatura II*. Madrid, Alianza Editorial.
- Hugo, V., (1862), *Les Misérables* [En línea]. París, A. Lacroix et J. Hetzel Éditeurs. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566991v/f5.item.r=les%20miserables> [Último acceso el 8 de abril de 2017].
- Hugo, V., (1864) *William Shakespeare* [En línea]. París, A. Lacroix, Verboeckhoven et Ce, Éditeurs. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9680559t/f15.item.r=william%20shakespeare>. [Último acceso el 26 de enero de 2017].
- Hugo, V., (1897) *La préface de «Cromwell», introduction, texte et notes par Maurice Souriau*. París, Société française d'imprimerie et de librairie.
- Kant, I., (2004) *Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral, traducción del alemán por A. Sánchez Rivero* [En línea]. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lo-bello-y-lo-sublime-ensayo-de-estetica-y-moral--0/html/>. [Último acceso el 26 de enero de 2017].
- Lamartine, M. A. de, (1862) *Cours Familier de Littérature. LXXXIII Entretien. Considérations sur un chef-d'œuvre, ou Le danger du génie* [En línea]. París, On s'abonne chez l'auteur. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k29481g/f305.item.r>. [Último acceso el 26 de enero de 2017].
- Peyrache-Leborgne, D., (1993) “Victor Hugo et le sublime: entre tragique et utopie”, in *Romantisme*. Vol. 23, nº82, pp. 17-29.
- Peyrache-Leborgne, D., (1997) *La poétique du sublime de la fin des lumières au romantisme (Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet)*. París, Honoré Champion.
- Trousson, R., (1995) *Lamartine critique des Misérables* [En línea]. Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Disponible en: www.arllfb.be [Último acceso el 26 de enero de 2017].
- Vargas Llosa, M., (2004) *La tentación de lo imposible: Victor Hugo y Los Miserables*. Madrid, Santillana Ediciones Generales, S. L.