

“LA POÉTICA DEL MULTILINGÜISMO EN VÍCTOR HUGO”

José Manuel Losada Goya

Universidad Complutense de Madrid

—Quel est cet homme?
—Un homme.
—Quelles langues parle-t-il?
—Toutes.
—Quelles choses sait-il?
—Toutes.
—Quel est son pays?
—Aucun, et tous. [...]
—Comment le nommes-tu?
—Le Fou.
—Comment dis-tu que tu le nommes?
—Le Sage.
(Victor Hugo, *L'Homme qui rit*)

La riqueza léxica de Víctor Hugo

Con la irrupción del romanticismo, incontables edificios literarios vieron resquebrajarse sus muros. No se puede decir que los defensores de la tradición adoptaron una actitud pasiva: el clasicismo pocas veces fue tan poco indolente como entonces. Uno de los que habrían de sufrir las diatribas procedentes del conservadurismo retoricista fue Víctor Hugo; era de esperar pues que nuestro autor, junto con otros literatos que se habían adherido al estandarte procedente de Alemania y Gran Bretaña, alzara lanzas al viento en pro de una nueva concepción de la literatura. Nadie puede poner en duda que Hugo obró entonces de una forma descarada hasta el punto de que, cuando los acérrimos defensores de la poética aristotélica, de los usos y costumbres de la imprenta y espectáculos, de los derroteros por los que corría aquella sociedad sólidamente establecida sobre fundamentos que hasta entonces parecían inalterables, vieron cómo sus fueros se desvanecían uno tras otro, todos designaron a Víctor Hugo como uno de los mayores enemigos al que había que dar únicamente dos posibilidades: el enderezamiento o el vituperio hasta el agotamiento. Sin embargo, los tiempos habían cambiado, la Revolución francesa todavía estaba reciente en la memoria de todos, letrados y no letrados, el Directorio, el Imperio, la Restauración, el tránsito inapelable de unos reyes substituyéndose a otros... En medio de todo este marasmo, Víctor Hugo componía, ganaba juegos florales, se solazaba —¡oh paradoja!— con los clásicos, y entregaba para su representación *Hernani* y tantas otras obras que le convirtieron en la diana principal donde se dirigían todos los ojos a fin de desbancarlo porque, tras la revolución política de 1789, el joven Víctor Hugo había dado comienzo a una revolución lingüística sin precedentes en la literatura francesa; si los hubo, habría que buscarlos en Rabelais, pero solamente en ciertos aspectos: Hugo suponía un cosmopolitismo lingüístico donde se enmarañaban, junto a palabras admitidas por la normativa académica, un sinfín de términos que, como aquí intentaremos demostrar, buscaban algo más que una mera postura terminológica. Vocablos, inúmeros vocablos se sucedieron, unos tras otros, y todos ellos manifestaban la riqueza léxica del vocabulario del escritor. ¿Qué hizo entonces frente a los ataques de los que fue objeto? Arremeter con más ahínco:

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*, I, 7)

Lo que este demoledor de viejos mitos hizo con la lengua francesa, ¿alcanzó acaso otras lenguas? Para ello, evidentemente, Víctor Hugo necesitaba, como primera premisa, conocerlas. Es más, no basta con conocer una lengua no materna; se precisa una determinada facilidad, un conocimiento profundo gracias al cual el autor se pueda desenvolver con holgura; de otra manera, el intento de construir su propio mundo a través de la modulación del alfabeto extranjero sólo puede dar como resultado esa carcajada que sale de la boca del espectador o esa displicente sonrisa que se dibuja en la comisura de los labios del lector. ¿Consiguió, pues, Víctor Hugo, imponer esta nueva poética en las lenguas no francesas? ¿Cuál era el grado de su conocimiento respecto a ellas? Es lo que querríamos elucidar en este estudio.

En un encomiable estudio sobre el vocabulario de Víctor Hugo, Brunet ha cuantificado estadísticamente el léxico del autor a través de veinte textos indispensables del autor con un total de más de dos millones de palabras¹: para ser más precisos, diremos que Brunet ha tenido en consideración ocho compendios poéticos, cuatro piezas de teatro, tres novelas, un relato de viaje y cuatro colecciones de correspondencia. Como bien lo ha intentado definir Muller, el resultado ha sido "un Himalaya de mots, un Océan lexical, des flots de hapax, des rafales de noms propres..." (in Brunet, 1988: p. III). El censo ha dado la cifra de 20602 vocablos diferentes. Al constatar este hecho, uno no puede quedar indiferente. Los más ingenuos e inocentes dirán que la riqueza léxica de Hugo no es tanta como se creía en un principio, más aún si se tiene en cuenta que los grandes diccionarios de uso particular proporcionan no menos de 75000 voces, de donde se podría deducir que la masa enorme de los escritos de Hugo deja de lado más de la mitad del vocabulario francés... Otros, más discretos, coincidirán en que la riqueza léxica del autor en cuestión es, sencillamente, increíble. Tres razones nos autorizan a pensarlo. La primera, es que una comparación del vocabulario hugoliano de estas veinte obras con el vocabulario de otros escritores franceses afamados por su riqueza léxica no admite réplica². La segunda, es que una persona de la calle, en su diálogo habitual no pasa apenas de 600 vocablos diferentes, algo que sólo puede ser multiplicado por tres o por cuatro en los círculos universitarios. La tercera es que el autor de este vocabulario de Hugo ha desechado, y aquí ya entramos de lleno en el punto central de la cuestión, las palabras no académicas y no francesas³.

¹ La obra completa del escritor cuenta con más de 150 títulos.

² "Que la gourmandise lexicale de Hugo, frôlant parfois la gloutonnerie, l'emporte sur le langage de Zola, on l'aurait deviné. [...] Si l'on borne la comparaison au roman, Hugo remonte dans le classement, triomphe aisément de Chateaubriand et de Proust, et rejoint même le flamboyant théâtre de Giraudoux" (Brunet, 1988: p. III).

³ "Les chiffres (...) sont ceux qui correspondent au vocabulaire lemmatisé, dont sont exclus les signes de ponctuation, les mots étrangers et les noms propres. [...] L'importance exceptionnelle que Hugo attache aux noms propres nous a paru justifier une étude particulière (voir tome 1, p. 307-341). Quant aux formes aberrantes, que les dictionnaires de langue ne retiennent pas et que l'opération de lemmatisation a écartées, il eût été dommage de les perdre définitivement. Car elles manifestent le goût que Hugo éprouve pour les mots étrangers, les mots étranges, l'argot, voire les monstres de l'orthographe" (Brunet, 1988: p. 15). Pensamos que tras estas líneas, más aún cuando se han leído las obras del autor, no cabe la menor duda de que nos encontramos frente a un nuevo fénix de los ingenios...

¿De dónde ha sacado Víctor Hugo todo este inmenso caudal de palabras, tanto francesas como extranjeras? Responderemos primeramente de una manera negativa y sorprendente: de cualquier sitio menos de los diccionarios. Éstos, no sólo son despreciados sino incluso vituperados; entre las múltiples diatribas que lanzó contra ellos, aquí sólo proporcionamos una que nos parece lo suficientemente representativa como para dar una idea del resto: “J’ai quelque dédain pour le dictionnaire de l’Académie. [...] Le dictionnaire de l’Académie est une des plus tristes pauvretés qu’on puisse faire à quarante”, escribía a Paul Meurice en una carta fechada el 25 de marzo de 1856 (*Correspondance*, t. II, 1950: p. 235). Tal animadversión no sólo se dirige al diccionario de la Academia: otro tanto ocurre con otros que estaban a su disposición: los de Boiste, Richelet, Boisselin, Rosier, etc. Si acaso, cabe hacer una excepción: el escritor utiliza con inusitada frecuencia el *Grand Dictionnaire historique* de Louis Moreri, de lo cual hemos podido dejar constancia en la reciente edición de la *Leyenda de los siglos* (1994); ahora, bien, conviene resaltar que esta obra de Moreri no es un simple diccionario: se trata de una empresa rayana en la labor enciclopédica.

La observación es interesante por cuanto que Víctor Hugo nunca dejó de manifestar su simpatía por las enciclopedias⁴. En efecto, las necesidades cosmopólicas del autor suponían fondear no ya en los diccionarios habituales o las gramáticas, sino más bien en los diccionarios técnicos y, sobre todo, las enciclopedias. Así, por ejemplo, a la hora de emprender la tarea de *Les Travailleurs de la mer*, lo primero que hace es documentarse hasta la saciedad; he aquí sus fuentes: “Coupures de journaux sur les pieuvres, l’encyclopédie de Lachâtre pour les noms de poissons et de plantes sous-marines, les livres de P. Meller et de Zurcher et Margollée sur les vents et les tempêtes, des histoires de Jersey et Guernesey, un glossaire du dialecte anglo-normand des îles, d’anciens dictionnaires de marine pour la terminologie de la navigation, de la charpenterie navale...” (Barrère, 1952: p. 202). No está de menos resaltar, en lo que ahora nos concierne, que Hugo se interesa de manera especial por los glosarios de lenguas extranjeras, incluso de aquellas que sin alcanzar el estatuto de lengua, han de conformarse con el de dialecto. Por otra parte, si, como más arriba hacíamos, confrontamos estos nombres propios con los de otros escritores franceses, pronto constatamos que sólo Chateaubriand puede ser comparable al caso de Hugo⁵. Si profundizamos aún más en esta línea, descubrimos que el mismo Chateaubriand fue uno de los primeros en utilizar la expresión “couleur locale”, algo que más tarde vemos en Hugo (*Préface de Cromwell*, 1985: p. 437) y en algunos autores españoles que adoptaron sus ideas al respecto (vid. Martínez de la Rosa, 1954: p. 134). Lo que no podían proporcionar los diccionarios, lo hicieron las enciclopedias y documentos de la época: éstos le dieron un material precioso para la constitución de su propio vocabulario, elemento indispensable para proceder a la inmersión en el terreno que estaba más allá de las fronteras del hexágono. Con la entrada en escena de las enciclopedias y del color local, nos vamos aproximando a nuestro tema central: la debilidad de Hugo por cuanto excedía los límites lingüísticos de su lengua materna.

⁴ Si abrimos *Les Misérables* nos encontramos con más de un elogio: “L’encyclopédie éclaire les âmes, le 10 août les électrise”, (parte IV; la cita es de Brunet), y otro tanto ocurre con *Notre-Dame de Paris, Les Travailleurs de la mer* y su *Correspondencia (1867-1873)*, más concretamente en una carta fechada en Bruselas el 5 de agosto de 1868, donde aprueba abiertamente un proyecto que Paul Meurice tenía por entonces la intención de realizar: “Moi je préférerais voir mettre au jour une œuvre collective, votre idée de l’Encyclopédie du 19^e siècle” (t. III, 1952: p. 130).

⁵ Brunet nos da la clave: “C’est est que Hugo partage avec Chateaubriand le goût des voyages et une curiosité passionnée pour les paysages, les gens, les coutumes, l’histoire” (1988: p. 309).

Pero, ¿por qué tal debilidad?, o, dicho de otra manera, ¿de dónde le viene a Hugo esta proclividad por la utilización de nombres propios, 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 arriba 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. Si a ello le añadimos la sonoridad especial que poseen ciertas palabras extranjeras, inmediatamente nos percatamos del bagaje poético que ahí se encierra. Brunet, sin duda alguna recordando postulados jakobsonianos, ha denominado esta función poética, “fonction phatique” (1988: p. 309), quizás para resaltar la incapacidad que el lector experimenta de substraerse a esta atracción. Razón no le falta, pues el extranjerismo, raro y desconocido por lo general, si bien es cierto que pierde potencialidad designativa y denotativa, gana en actualidad evocativa y connotativa. ¡Cuántas veces nos hemos dejado embelesar por palabras como “Meschacébé” (Chateaubriand), “Jérimadeth” (Hugo) ou “Ptyx” (Mallarmé)!⁶

Si, como ha hecho Brunet, procedemos a un estudio de los nombres propios —limitándonos, como conviene a nuestro estudio, al multilingüismo del autor—, veremos que para Hugo Francia y Europa se encuentran enfocadas prácticamente bajo igual punto de vista: parece como si ambas entidades se reclamaran recíprocamente. Es lógico, pues en el pensamiento político de Hugo —y otro tanto ocurría con Chateaubriand— nada interesaba tanto como el destino de Francia y la construcción de Europa: recuérdese su idea sobre la creación de unos Estados Unidos de Europa. Otro tanto ocurre con sus lenguas respectivas y, de manera especial, con las lenguas que designan a las naciones que rodean geográficamente Francia. Tres puntos cardinales sirven aquí de punto de referencia para hacernos una idea del vocabulario del poeta: palabras y locuciones inglesas, españolas, alemanas e italianas. 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 (1550 y

⁶ Bien es cierto que palabras como éstas han hecho elevar más de un grito al cielo: “Jusqu'à ce qu'on m'ait montré *Jérimadeth* sur une carte dans un atlas authentique de la Terre Sainte, je vois dans la forgerie de ce nom une de ces insolences, une de ces significations, une de ces audaces qui dépassent tout... Eh quoi, choisir péniblement un nom parmi ceux qui existent, laborieusement, servitude, quel aplatissement, quelle soumission à l'histoire et devant la géographie. Quelle bassesse” (Péguy, 1934: p. 131); hemos admirado y traducido a Péguy; a su comentario podríamos añadir uno similar respecto a “Galgala” (vid. “*Booz endormi*”) y un “Ptyx” (vid. “*Le Satyre*”) que ha podido provocar la rima de Mallarmé —en nuestra edición de *La Légende* damos sin embargo algunas posibles explicaciones—. Sin embargo, ¡cuán poco importa el sentido de esas palabras si en el otro plato de la balanza colocamos la sonoridad, la armonía y el estallido de tal o cual frase o verso inesperado! Pero aquí ya tocamos un tema por demás delicado y exquisito: cuando el poeta no encuentra, en la geografía o en la historia, el vocablo que le conviene, lo inventa, lo crea porque apenas él mismo puede desembarazarse de la cadencia explosiva que requiere su discurso.

872 respectivamente, vid. Brunet, 1988: p. 332-333) 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.

Cuanto hasta aquí hemos dicho, hay que probarlo; hemos de demostrar dos cosas: la primera, que el multilingüismo es una constante en la creación del autor; la segunda, que dicho multilingüismo desempeña un papel predominante en la poética de Víctor Hugo. Hemos extendido este estudio a la poesía y a la novela, pero otro tanto cabría hacer respecto al teatro, al ensayo y a la correspondencia. No pretendemos, por lo tanto, agotar el asunto que ahora nos ocupa: tal empresa significaría no sólo estudiar toda la producción literaria del escritor y, por extraño que parezca, su producción pictórica, donde despuntan por acá y por allá retazos de su conocimiento y utilización de lenguas diferentes de la francesa. Nuestro objetivo es, pues, más modesto. Procuraremos abordar textos que, por extensión, nos proporcionen una idea general de lo que supone la riqueza léxica y la desenvolura de Víctor Hugo en el terreno del plurilingüismo.

Lenguas clásicas y orientales en la poesía de Víctor Hugo

Babel, torre mítica, torre sugestiva. Para Hugo suponía simultáneamente el Oriente y el *handicap* producido por este caos lingüístico; no nos ha de extrañar por lo tanto que lo utilizara “to suggest both the fundamental enigma of the past and the oracular status of the poet, for whom alone the human cacophony is intelligible («Tout parlait à la fois, tout se faisait confondre»)” como señala Kessler (1991: p. 420). De hecho, este descifrador del universo utiliza con profusión el motivo a lo largo de su obra: “*Le Feu du ciel*” en *Les Orientales* (1828), “*La Pente de la rêverie*” en *Les Feuilles d’Automne* (1830), “*À l’Arc de Triomphe*” en *Les Voix Intérieures* (1837), “*La Vision d’où est sorti ce livre*” y “*La Trompette du Jugement*” en *La Légende des Siècles* (1859)... Cinco años antes de esta primera serie de *La Légende des Siècles*, Hugo también utilizaba el término en su famosa “*Réponse à un acte d’accusation*” en *Les Contemplations* (1854) para describir la liberación que su obra había promulgado hasta entonces:

J’ai de la périphrase écrasé les spirales,
Et mêlé, confondu, nivelé sous le ciel
L’alphabet, sombre tour qui naquit de Babel.

No está fuera de lugar, pues, que comencemos por esta poesía el estudio de la poética de Hugo. No conocía nuestro autor el arameo, pero lo utilizó. En un momento dado de su examen retrospectivo de lo que ha supuesto su actividad literaria hasta 1854, el autor dice: “Vous me criez *Racca*, moi, je vous dis: *Merci!*”. El verso es de un valor precioso, subyugador como el último de *Ruy Blas*, repleto de significado y emoción poética. Responde aquí a una auténtica confesión de las aberraciones de las que se le acusa, que reconoce, pero de las que no está dispuesto a abdicar: “J’en conviens, oui, je suis cet abominable homme” (1, 19), “Donc, j’en conviens, voilà, déduits en style honnête, / Plusieurs de mes forfaits, et j’apporte ma tête” (1, 157); eso no es todo: “bouc émissaire” (1, 1), “ogre” (1, 1), “monstre” (1, 26), “dévastateur” (1, 27)... Su respuesta, sigue siendo la misma: “*Merci*”, respuesta que curiosamente el autor coloca únicamente después de la palabra extranjera: *racca*; respuesta inesperada a una invectiva y que, no nos dejemos engañar, prepara inconscientemente al lector para la réplica que el poeta tiene escondida

en su recámara. Está claro que el lector no tiene por qué saber el significado de *racca* (loco, idiota en su sentido etimológico): el contexto se lo proporciona de tal manera que inmediatamente identifica este vocablo “as part of the barrage of self-deprecation belonging to the language of the victim’s executioner” (Greenberg, 1987: p. 36); el resultado es patente: como Cristo, mostrando la otra mejilla después de haber recibido una bofetada, como cordero llevado al matadero, Víctor Hugo dice “Gracias”, sorprendente respuesta a una palabra especialmente áspera incluso desde un punto de vista meramente fónico. Pero la atmósfera ha sido creada con tal perfección que el uso de este extranjerismo y su incongruente agradecimiento proyectan una energía que explota hasta desbordar, con imparable efecto, en la parte apologética que el lector lee tras esta argucia retórica.

Después del arameo, el latín y el hebreo —¿hará falta recordar la palabra griega que sirve de frontispicio a *Notre-Dame de Paris*?—. *Les Contemplations* nos ofrecen un ejemplo exquisito al respecto en el poema titulado “*Spes*” (VI, 21) y que sin duda alguna nos servirá de guía y apoyo para el posterior estudio. Empecemos, como es lógico, por la pregunta de rigor: ¿por qué *spes* y no *espoir* o *espérance*? En un estudio sobre otra obra del mismo autor, Prat señalaba algunos de los elementos que operan en la enunciación de Hugo: entre ellos ocupan un lugar privilegiado el distanciamiento que da una estatura más imponente a la producción literaria, la utilización de títulos menos especializados pero más considerables —lo cual constituye, como en nuestro caso, “l’image, conforme a la légende hugolienne, de l’écrivain philosophe, du mage confronté, dans une grandiose solitude, aux problèmes métaphysiques de la destinée”—, las formas de intimación que le otorgan una autoridad sobre el lector (vid. 1985: p. 29-30). Haciéndose eco de este estudio, Saint-Gérard remachaba la “concision qui pousse à privilégier le type des titres nominaux”, como estamos observando, y en los cuales la utilización de las lenguas clásicas desempeña un papel de primer orden. En concreto, “chez un écrivain aussi soucieux de la rhétorique, [...] l’emprunt au latin est [...] une manière de réactiver les prestiges de cette antique rhétorique”, de ahí que “l’inscription de la latinité, matrice originelle du discours didactique, renforce dans cet ensemble le caractère synthétique de la formulation” (1985: p. 29-30). Así pues, no es de extrañar el uso de *spes*: el poeta persigue una autoridad sintética que eleve su poema a un estatuto de programa metafísico y cosmológico del destino humano; algo que ni *espoir* ni *espérance* podrían haberle proporcionado.

Al margen de las preguntas que estos críticos se plantean, Brody prefiere abordar el asunto desde otro punto de vista: “my prime question will be not what the meaning is, but how it got there and how the reader may get at it” (1984: p. 217). Para obtener una respuesta satisfactoria, el crítico se sirve de la teoría de Frye según la cual, como sabemos, “all verbal structures have a centripetal and a centrifugal aspect, and we can call the centripetal aspect their literary aspect” (1982: p. 61). En efecto, el texto literario se opone al texto discursivo en la medida en que contiene, de manera simultánea, dos fuerzas, una centrípeta y otra centrífuga: más allá del eje meramente lineal, podemos desvelar una serie de referentes dentro del vasto espacio extratextual —la obra general del autor, otras obras literarias, el diccionario mismo, el sociolecto... (en nuestro caso conviene retener este último término que el diccionario de Oxford en su edición de 1989 define como “a variety of a language that is characteristic of the social background or status of its user”)— donde las palabras individuales continúan resonando sin cesar. Como se puede apreciar, la cuestión de que se trata no es otra sino la de la arbitrariedad del signo lingüístico donde la pura denotación implica una serie de connotaciones. Pero en este caso la connotación no se extiende solamente, como suele ocurrir, a un grupo de objetos, sino que va más allá hasta el punto de alcanzar un valor especial en el que se entremezclan la extensión fónica y una serie de significados colaterales. Quiere ello decir que la palabra

spes trasciende su mera traducción vernácula; salto mayor aún cuanto que constituye además el título de todo un poema. Si retomamos el razonamiento de Brody, podemos concluir diciendo que, en este caso, *spes* sugiere “that at least one dimension of the poem’s meaning lies outside the French language” (p. 217).

Otro tanto se podría decir con la entrada en escena de Jehovah: “De partout, de l’abîme où n’est pas Jehovah...”. ¿Por qué *Jehovah* y no *Dieu*? ¿Si Dios aparece 1879 veces en las principales obras de Víctor Hugo, por qué aquí utiliza *Jehovah*, vocablo que cuenta, por otra parte, con 39 recurrencias en las mismas obras? Las razones son varias, y todas parecen acentuar el valor poético de la cuestión. En primer lugar, habría que señalar que esta segunda aparición de un vocablo no francés en el poema retoma la fuerza centrífuga de *spes* para darle un segundo impulso. En segundo lugar, la aparición desde el primer verso del poema retrotrae al lector a un arcaísmo inesperado. En tercer lugar y sobre todo, debido a su estatuto en el uso normal del francés, *Jehovah* supone un hito especial —“an exotic slot”, dice Brody— dentro del paradigma. Así es, exotismo; pero exotismo sobremanera significativo por cuanto no podemos establecer la equivalencia entre *Yahvé* y *Jehovah*: si *Yahvé* es el nombre propio de Dios en la Biblia, sin embargo *Jehovah* es una traducción errónea del nombre de Dios⁷. Volviendo al texto hugoliano, hemos de reconocer, pues, que *Yahvé* tenía tanto derecho, si no más, que *Jehovah* para aparecer en este primer verso. Sin embargo Hugo apenas menciona una veintena de veces aquel vocablo en toda su obra. La razón, a nuestro modo de entender, no es ideológica —el respetable prejuicio judío no sería comprensible en un poeta que utiliza 1879 veces la palabra Dios—, sino más bien exclusivamente literaria. “Abyssus abyssum vocat”, como bien sabemos: Víctor Hugo buscaba una palabra que le proporcionase una atmósfera eminentemente bíblica, tanto o más que la que le ofrecía el “abismo”, vocablo que aparece en todas las traducciones del *Génesis*: “In principio creavit Deus cælum et terram. Terra autem erat inanis et vacua, et tenebræ erant super faciem abyssi” (I, 1-2), o, en francés, como el autor ha debido de leerlo: “Au commencement Dieu créa le ciel et la terre. La terre était informe et vide: il y avait des ténèbres à la surface de l’abîme”. Pues bien, desde el primer verso: “De partout, de l’abîme où n’est pas Jehovah”, e inmediatamente después del título latino “*Spes*”, la conjunción de “abismo” con “*Jehovah*”, provoca un efecto multiplicador debido en primer lugar a la rima interna —“pas” / “*Jehovah*”—, debido en segundo lugar a las tres sílabas que cierran de manera perfecta el segundo hemistiquio —cosa que no habría podido hacer la palabra “*Yahvé*”—, y debido en tercer lugar a la reminiscencia bíblica que tal vocablo produce de manera inmediata en el lector como consecuencia de la intertextualidad que Riffaterre denomina “obligatoria”: “l’intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constance formelle qui joue le rôle d’un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu’il a de littéraire” (1980: p. 5). El resultado es obvio: además de la riqueza fónica y la sonoridad obtenida, debido a este tipo de intertextualidad el abismo donde *Jehovah* no está, evoca aquel otro “abismo” insondable de eternidad donde *Jehovah* sí estaba al prin-

⁷ Más precisamente, *Jehovah* es un nombre artificialmente construido para significar el Dios de Israel atestigüado ya en textos cristianos del siglo XVI. Esta nueva construcción es el resultado del cambio de actitudes frente al uso del nombre de Dios: *Yahvé* no era habitualmente pronunciado desde el tercer siglo d.C. por respeto a su santidad. En su lugar, los lectores hebreos se acostumbraron a utilizar *Adonai*, que significa Señor. Cuando las vocales fueron añadidas al texto en el que sólo figuraban las consonantes de *Yahvé* (ca. 1000), las consonantes de esta palabra fueron preservadas, y otro tanto ocurrió con las vocales de *Adonai*. En el Renacimiento fue cuando se produjo el error, pues se combinaron en un mismo nuevo vocablo las consonantes de *Yahvé* y las vocales de *Adonai*: el resultado fue, evidentemente, *Jehovah* (vid. Friesen, 1993: p. 343).

cipio de los tiempos. El resultado salta a la vista: la utilización de dos determinadas palabras extranjeras, una de origen latino y otra de origen hebreo ha constituido todo un mundo imaginario del que el lector ya ha quedado completamente impregnado antes de leer el poema: al autor le han sido suficientes para ello un título y un primer verso.

Lenguas en la narrativa: Les Misérables.

I. Lenguas clásicas y orientales

El multilingüismo de Víctor Hugo se pone más aún de manifiesto en la novela. Nos disponemos aquí a estudiarlo en una de sus obras maestras: *Les Misérables*. A lo largo de las casi dos mil páginas que supone el texto en la edición de la Pléiade, hemos hecho una serie de calas cuyo resultado tendremos ocasión de ver seguidamente. Más arriba hemos hecho alusión al uso que el poeta hacía de estas lenguas. Entrando en la narrativa, la situación se ve modificada en el sentido de que el autor utiliza términos ahora ya afrancesados —es decir, adaptados a la estructura de la lengua francesa— pero de evidente raigambre foránea, lo cual no resta nada, al contrario, al color local que busca, al efecto poético —por mucho que se trate de un relato— que produce en la mente del lector la constatación de términos especialmente particulares por su origen, asonancias y connotaciones. A fin de mejor proceder al estudio de otras lenguas que hasta ahora no habíamos estudiado, aquí no podremos sino transponer dichos términos; el lector se hará fácilmente a la idea de la riqueza del léxico hugoliano y del efecto que persigue en tal o cual frase.

Es el caso, por ejemplo, de aquella ocasión en que Cosette, la hija de la desventurada Fantine, osó, movida por su encantadora sencillez, jugar breves instantes con la muñeca de las dos hijas del posadero; la respuesta de la mujer de éste no se hizo esperar: “Le visage de la Thénardier prit cette expression particulière qui se compose du terrible mêlé aux riens de la vie et qui a fait nommer ces sortes de femmes: *mégères*. Cette fois, l’orgueil blessé exaspérait encore sa colère. Cosette avait franchi tous les intervalles, Cossette avait attenté à la poupée de «ces demoiselles». Une *czarine* qui verrait un *mougick* essayer le grand cordon bleu de son impérial fils n’aurait pas une autre figure” (Hugo, *Les Misérables*, 1971: parte II, libro III, capítulo VIII, p. 424). Evidentemente, ni Madame Thénardier sabía lo que era una *mégère* —término que procede del nombre de Megaira, una de las Furias—, pero el efecto ha sido alcanzado desde el momento en que el vocablo, por su fuerza exótica, refuerza la maldad de la mujer en cuestión. Si el resultado no es el mismo con *czarine* —término sobradamente introducido en el francés—, no podemos decir otro tanto de *mougick* [o *moujik*, como hoy en día de escribe], palabra rusa que entrara en Francia hacia 1830 y que designa a los campesinos de aquel país. ¿Podía el escritor haber dicho “une «impératrice» qui verrait un «paysan» essayer le grand cordon bleu de son impérial fils n’aurait pas une autre figure”? Sin duda alguna; pero el efecto poético habría sido inconmensurablemente inferior.

Como decíamos, los ejemplos son innumerables; he aquí dos más que nos limitamos a transcribir a fin de que el lector se haga una idea del multilingüismo de Víctor Hugo y los efectos que con él persigue. Cuando Jean Valjean busca un refugio donde nadie, y menos aún Javert, le pueda encontrar, no se le ocurre mejor idea que la de introducirse como jardinero en un convento de monjas; cosa que conseguirá como premio a una acción heroica que hiciera cuando expuso su vida por salvar la de Fauchelevent. El comentario de Hugo nos introduce, a nosotros también, en la atmósfera monástica; nos parece respirar incienso, silencio, calma y horror del mundo exterior. ¿El medio utiliza-

do? La terminología extranjera donde se combinan el color local español con un curioso paralelismo oriental: “L’Espagne catholique était plus romaine que Rome même. Le couvent espagnol était par excellence le couvent catholique. On y sentait l’orient. L’archevêque, kislar-aga du ciel, verrouillait et espionnait ce sérail d’âmes réservé à Dieu. La nonne était l’odalisque, le prêtre était l’eunuque. Les ferventes étaient choisies en songe et possédaient Christ” (II, VII, II, p. 528). Y más tarde, en otra digresión: “Nous ne pouvons penser sans effroi à ces pays où les fakirs [del árabe *faqîr*, “pobre”], les bonzes [del japonés *bozu*, “sacerdote”], les santons [del español *santón*, “asceta musulmán” en francés], les caloyers [del griego *kalos & gerôn*, “monje griego”], les marabouts [del árabe *morâbit*, “ermitaño musulmán”], les talapoins [“monje, sacerdote”] et les derviches [del persa *dervich*, “pobre”] pullulent jusqu’au fourmillement vermineux” (II, VI, III, p. 531). Si hacemos abstracción de los extranjerismos utilizados, ¿qué nos queda? “Nous ne pouvons penser sans effroi à ces pays où les «prêtres» [?] pullulent jusqu’au fourmillement vermineux”; frase, en definitiva, que está reclamando a voces un complemento exótico que ejemplifique el pensamiento del autor. Como ya es habitual en Hugo, un sólo vocablo no le bastaba, y en su desbordamiento de locuaz verborrea no escatima, barre por acá y por allá hasta estar convencido de que el lector queda más que servido.

II. El argot

Además de las apariciones de vocablos de numerosas lenguas, llama la atención de manera el lugar que ocupa el argot en esta novela. Y como lengua diferente al francés queremos estudiarlo: excrecencia inesperada, el argot es incomprensible para cualquier utilizador de una lengua estándar de modo que sólo los iniciados tienen acceso a él, igual que ocurre con el esperanto o un lenguaje, pongamos por caso, informático: ¿acaso basta conocer el inglés para utilizar sin problemas los sofisticados programas que requieren señas y contraseñas sin las cuales la entrada queda obstruida al novel aprendiz? Por lo tanto, tras el arameo, el hebreo y el latín, pasamos al argot: contraste “hugolesque”, por utilizar un término caro a Gabriel Bounoure, —y ello sin ignorar que también los romanos tenían su propio argot...

Cierto es que el argot siempre existió; y pronto nos veríamos abrumados al intentar su inventario en épocas tan reacias, a primera vista, como pueda serlo el siglo XVII. Sin embargo también hay que reconocer que la situación es singular en la Francia del siglo XIX donde se constata, según la terminología de Volosinov, “the most sensitive index of social changes [...] in the process of growth” (la cita es de Gaitet). En efecto, la industrialización progresiva llevó a un número incontable de trabajadores a las grandes ciudades, sobre todo a París; atrás dejaban sus pueblos, sus provincias... e incluso su *patois* o habla regional. Al encontrarse en París, surgió una necesidad urgente, la de un modo de comunicación que trascendiera el origen geográfico de bretones, provenzales, borgoñones, etc. El motivo es evidente y se deriva de los postulados mismos de la lingüística: el rasgo que caracteriza a un código lingüístico particular, como es el caso del argot, supone siempre un procedimiento mediante el cual una clase subordinada se esfuerza por crear su propia identidad y alcanzar así un sentido de cohesión. Esto es lo que ocurrió en el francés popular que ahora nos ocupa: al margen del argot habitual, el nuevo argot “came into existence as the language of the Parisian working class, an economically deprived group, very much removed from the source and realization of official culture” (Gaitet, 1991: p. 231). 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. Ahora bien, el “pueblo” que vamos a estudiar no es en ningún momento homologable con el proletariado trabajador; nosotros lo subdividimos en *les malheureux* y *la canaille*. La sorpresa es grata al comprobar que no somos los primeros en hacer esta aclaración sino que otros críticos ya habían discernido en el término *misérables* utilizado por el autor la ambigüedad en la que conviene distinguir los viles y abyectos canallas de las víctimas, potencialmente sublimes en la mente de Hugo, del orden social (vid. Brombert, 1984: p. 44). Algo que, por otra parte, el mismo autor resume en una frase paradójicamente esclarecedora, sin duda alguna por su negrura, de lo que aquí decimos: “Il fait noir dans le malheur, il fait plus noir encore dans le crime; ces deux noirceurs amalgamées composent l’argot” (citado por Gaitet)⁸.

Pero volvamos a nuestro tema. Hugo mismo comparte estas opiniones acerca del auténtico estatuto que hay que conferir al *slang*. Así lo expresan sus convicciones acerca del argot (vid. IV, VII, I-III, p. 1002-1021): “Qu’est-ce que l’argot? C’est tout à la fois la nation et l’idiome; c’est le vol sous ses deux espèces, peuple et langue”, “un idiome abject qui ruisselle de fange”, “une affreuse broussaille vivante et hérissée qui tressaille”, “un anneau immonde d’un monstre de la vase et des ténèbres”... Fórmulas todas ellas que encierran una fuerza indudable; dicho de una manera aún más sintética: “L’argot est la langue de la misère”, lo cual adquiere en el mundo del novelista peculiares cartas de nobleza: “Certes, si la langue qu’a parlée une nation ou une province est digne d’intérêt, il est une chose plus digne encore d’attention et d’étude, c’est la langue qu’a parlée une misère”; el sustantivo supone todo un mundo que da su razón de ser a toda la obra donde *misère* será definido como “le fond, le peuple qui travaille, qui souffre et qui attend, la femme accablée, l’enfant qui agonise, les guerres sourdes d’homme à homme, les férocités obscures, [...] les meurt-de-faim, les va-nu-pieds, les bras-nus, des déshérités, les orphelins, les malheureux et les infâmes, toutes les larves qui errent dans l’obscurité”. Pues bien, su expresión menos inhumana, eso es el argot.

En los casos que ahora veremos, Víctor Hugo sin embargo no busca el color local que tanto le caracteriza en otras obras, tampoco indaga en el realismo léxico —más de un error podríamos sacar a colación al respecto—, sino que se encuentra como ardentemente impulsado hacia lo que el argot representa: hay pues una simpatía especial por cuanto el argot supone de irracionalidad (vid. Calvet, 1985: p. 54). No nos hemos de extrañar que entonces se disponga a defenderlo contra viento y marea; y lo hace además de una manera irrefutable por cualquier lingüista: ¿acaso, comenta, no tienen todas las profesiones su propio argot, infranqueable para los no iniciados? “L’agent de change qui dit: *report, prime, fin courant*, le joueur qui dit: *tiers et tout, refait de pique*..., le comédien qui dit: *j’ai fait four*, le philosophe qui dit: *triplicité phénoménale*..., le phrénologue qui dit: *amativité, combativité, sécrétivité*... parlent argot. Le peintre qui dit: *mon rapin*, le notaire qui dit: *mon saute-ruisseau*, le perruquier qui dit: *mon commis*, le savetier qui dit: *mon gniaf* parlent argot”. Un “Himalaya de mots”, decía Muller para designar la riqueza léxica de Hugo; un “Niagara verbal”, dice Calvet, para indicar el argot utilizado: ¿no merece, pues, que nos detengamos a considerarlo?

⁸ De hecho, estos dos subgrupos se distinguen inclusive en su forma de hablar; aunque aquí no podemos detenernos en ello, basta con enviar al lector a un libro que apareció seis años antes de la publicación de *Les Misérables: Études de philologie comparée sur l’argot et sur les idiomes parlés en Europe et en Asie* (Paris, Firmin Didot, 1856), donde Francisque-Michel describe las diferencias existentes entre el argot y el habla popular.

Quizás convenga comenzar diciendo que la utilización del argot en *Les Misérables* —y otro tanto cabría decir de “la cour des miracles” de *Notre-Dame de Paris*, donde el desventurado Gringoire, poeta en el fondo, apenas era capaz de descifrar una sola palabra— es una segunda “Réponse à un acte d’accusation” que el escritor se permitió osar ocho años después de la primera. En efecto, este lenguaje desechado por los bienhabidos de la época, sedujo a Víctor Hugo de tal manera que lo asumió en sus más diversas formas en este fresco de la sociedad parisina de la primera mitad del siglo XIX. Al remozar términos que ya había utilizado en *Le Dernier Jour d’un condamné*, publicado en 1829, obra en la que protestaba contra la pena de muerte, decía: “Lorsqu’il y a trente-quatre ans le narrateur de cette grave et sombre histoire introduisait au milieu d’un ouvrage [...] un voleur parlant argot, il y eut ébahissement et clameur. —Quoi! Comment! L’argot! Mas 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! [...] Nous n’avons jamais compris ce genre d’objection” (citado por Calvet, 1985: p. 52).

En efecto, a diferencia de lo que ocurría en *Le Dernier Jour d’un condamné*, los personajes de *Les Misérables* no suelen ser criminales —salvo las excepciones de la camaradería de Thénardier, por supuesto. Cualquier lector de *Les Misérables* identificará a Gavroche, personaje especialmente simpático, con el gran prestidigitador del argot: apenas una frase en la que no prorrumpen toda una serie de palabras ininteligibles para quien no esté al corriente de este “français non-conventionnel”; otro tanto se podría decir de diversos grupos de personas: Thénardier y sus “socios” parisinos, entre otros. Para iniciar esta incursión en el argot de *Les Misérables*, recordamos aquella escena en que Gavroche descubrió, hambrientos y sin cobijo alguno, a dos niños abandonados debido a una refriega policial que se llevó a su comadrona. Dos niños o dos *gamins*, palabra que Víctor Hugo aprovecha para desempolvar todos los tipos de *gamins* que admite el argot; tal y como dice Grantaire, la palabra supone una plétora de connotaciones: “—Ceci est le gamin pur. Il y a beaucoup de variétés dans le genre humain. Le gamin notaire s’appelle *saute-ruisseau*, le gamin cuisinier s’appelle *marmiton*, le gamin boulanger s’appelle *mitron*, le gamin laquais s’appelle *groom*, le gamin marin s’appelle *mousse*, le gamin soldat s’appelle *tapin*, le gamin peintre s’appelle *rapin*, le gamin négociant s’appelle *trottin*, le gamin courtisan s’appelle *menin*, le gamin roi s’appelle *dauphin*, le gamin dieu s’appelle *bambino*” (IV, XII, II, p. 1119).

Pero volvamos a nuestra historia. Gavroche, el jovencuelo criado por la naturaleza, malicioso como él solo pero con un corazón que le llevará a una muerte heroica en la barricada de la Porte Saint-Denis, se compadece de los pobres huérfanos y los conduce a su guarida, situada allá en el ángulo sudeste de la plaza de la Bastilla: el vientre del inmenso elefante de cuarenta pies de altura que hiciera construir Napoleón —en realidad no era sino una maqueta, un esbozo prodigioso de lo que llegaría a ser si el rumbo de la historia humana hubiera sido otro—, reducido a una fantasmagórica arquitectura de vigas y travesaños, pero que Gavroche había transformado en su palacio. Ya de noche, acostados entre la paja, rodeados del murmullo de ratas pero con el suficiente calor como para poder dormir, uno de los niños, antes de dormirse, recuerda los acontecimientos de aquella jornada: los agentes de la policía, el habitáculo que les guarecía, la calma nocturna súbitamente interrumpida por la tormenta que amenazaba con fulminar con un rayo su guarida... Pues bien, Gavroche, con una rapidez mental endiablada, respondía a destajo y haciendo uso de su “lengua” a todos y cada uno de los comentarios del chaval: “Gavroche se borna à répondre: —Môme! on ne dit pas les sergents de ville, on dit les *cognes*. [...] —Moutard! reprit Gavroche, on ne dit pas un logement, on dit une *pioille*. [...] —On ne dit pas la nuit, on dit la *sorgue*. [...] —On ne dit pas brûler la maison, fit Gavroche,

on dit *riffauder le bocard*” (IV, VI, II, p. 982-983). Lección de gramática, de lexicología, en un mundo al revés donde sólo lo que nosotros consideramos incorrecto se convierte en lenguaje correcto y viceversa. Boquiabierto, el aprendiz no osó apenas responder a esta sarta de vocablos desconocidos pero que en adelante habrían de formar parte de su acervo lingüístico si quería permanecer en el mundo de los miserables. Antes de apagar su vela tras el último relámpago, una última frase de Gavroche ponía la guinda a la lección de la primera noche en un mundo hasta ahora desconocido: “La foudre gronda, et très furieusement. [...] —Puisque le bon Dieu allume sa chandelle, je peux souffler la mienne. Les enfants, il faut dormir. Ça vous fait *schlinguer* du couloir, ou, comme on dit dans le grand monde, puer de la gueule” (IV, VI, II, p. 984).

Frente a los centenares de recurrencias, la pregunta que nos hacemos inmediatamente es la siguiente: ¿de dónde ha podido sacar Hugo toda esta “ciencia” argótica? Calvet señala que su fuente de información fue sin duda alguna *Les Mémoires* de Eugène Vidocq (1828), un criminal reformado que llegó a ser el *chef de la police de sureté*; lo cual nos parece perfectamente plausible. Este libro, publicado en París por Tenon, contenía una plétora de expresiones y locuciones propias al argot. A este texto aducido por Calvet podemos añadir otros que ha señalado Gaitet como son el *Dictionnaire d'argot ou Guide des gens du monde, par un Monsieur Comme il faut* (París, chez les marchands de nouveautés, 1827), el *Nouveau Dictionnaire d'argot, par un Ex-chef de brigade sous M. Vidocq* (París, chez les marchands de nouveautés, 1829), la *Histoire de Vidocq, chef de la police de sureté écrite d'après lui-même, par M. Froment, Ex-Chef de brigade du cabinet particulier du Préfet* (París, Lerosey, 1829), las *Mémoires d'un forban philosophe* (París, Moutardier, 1829), otro libro de Eugène Vidocq titulado *Les Voleurs: physiologie de leurs mœurs et de leur langage* (París, chez l'auteur, 1837), el libro de Pierre Joigneau, *Les Prisons de Paris par un ancien détenu* (París, chez l'auteur, 1841) y, finalmente, el diccionario de Lorédan Larchey cuyo título en 1859 era *Les Excentricités de la langue française* —posteriormente transformado en el *Dictionnaire historique, étymologique et anecdotique de l'Argot parisien* (edición de 1872)— aunque nos permitimos dudar de que Hugo llegara a tener en Guernesey noticia de la publicación de las *Excentricités* publicadas en 1859.

Ahora bien, Víctor Hugo es consciente de que el lector no comprenderá apenas una sola palabra de lo que dicen sus héroes en determinados capítulos, de ahí que abunden las notas a pie de página, elaboradas por el mismo Víctor Hugo a manera de pequeño diccionario que traduzca la lengua extraña impresa en el texto. En ellas el autor no se contenta con traducir vocablos, sino que, consciente de la dificultad que entraña incluso la sintaxis, en ocasiones traduce pasajes enteros. El colmo del detalle hugoliano se produce cuando escarba hasta el punto de indicarnos detalladamente el tipo de “dialecto” al que tal o cual vocablo del argot utilizado pertenece: ¿acaso las lenguas habitualmente reconocidas no poseen sus propios dialectos? No hemos de extrañarnos, pues, de que, en un afán de precisión que sólo él puede permitirse, llega a indicarnos que *veuve* significa *corde* en el “argot du Temple” o que *ma tortouse* significa *ma corde* en el “argot des barrières”. Un ejemplo un poco extenso nos dará una idea más completa:

Thénardier vit passer devant ses yeux quelque chose qui ressemblait à l'espérance, ces hommes parlaient argot. Le premier disait, bas, mais distinctement:

—Décarrons. Qu'est-ce que nous maquillons icigo?

Le second répondit:

—Il lansquine à éteindre le riffe du rabouin. Et puis les coqueurs vont passer, il y a là un grivier qui porte gaffe, nous allons nous faire emballer icicaille.

Ces deux mots, *icigo* et *icicaille*, qui tous deux veulent dire *ici*, et qui appartiennent, le premier à l'argot des barrières, le second à l'argot du Temple, furent des traits de lumière pour Thénardier. À *icigo* il reconnut Brujon, qui était rôdeur de barrières, et à *icicaille* Babet, qui, parmi tous ses métiers, avait été revendeur au Temple.

L'antique argot du grand siècle ne se parle plus qu'au Temple, et Babet était le seul même qui le parlât bien purement. Sans *icicaille*, Thénardier ne l'aurait point reconnu, car il avait tout à fait dénaturé sa voix (IV, VI, III, p. 995-996).

Ahora bien, al igual que con “Meschacébé”, “Jérimadeth” o “Ptyx”, es posible demostrar que el genial Hugo riza el rizo: sólo después de un estudio muy pormenorizado podemos darnos cuenta de que un porcentaje muy elevado del argot que utiliza Hugo ha sido inventado por él mismo: vocablos “lancés comme des bouteilles à la mer, jetés en pâture aux lexicologues de tous genres” (Calvet, 1985: p. 54).

Para demostrarlo, tomemos el apóstrofe que dirige el antiguo presidiario de Montparnasse à Gavroche: “Écoute ce que je te dis, garçon, si j'étais sur la place avec *mon dogue*, *ma dague* et *ma digue*, et si vous me prodiguez dix gros sous, je ne refuserais pas d'y *goupiner* [trabajar], mais nous ne sommes pas le mardi gras” (IV, VI, II, p. 997). El mismo Hugo explica más tarde el sentido de este pasaje: “La phrase amphigourique par laquelle Montparnasse avait averti Gavroche de la présence du sergent de ville, ne contenait pas d'autre talisman que l'assonance *dig* répétée cinq ou six fois sous des formes variées. Cette syllabe *dig*, non prononcée isolément, mais artistement mêlée aux mots d'une phrase, veut dire: “—Prenons garde, on ne peut pas parler librement. —Il y avait en outre dans la phrase de Montparnasse une beauté littéraire qui échappa à Gavroche, c'est *mon dogue*, *ma dague* et *ma digue*, locution de l'argot du Temple qui signifie *mon chien*, *mon couteau* et *ma femme*” (ibid. p. 998). Calvet ha dedicado a esta frase un estudio en el que afirma que ni *dogue* ni *dague* eran palabras del argot ya que, atestiguadas en francés desde los siglos XV y XIII respectivamente, pertenecían desde hacía mucho tiempo al vocabulario general. Muy diferente es el caso de *digue*, argot, en efecto..., pero ¡inventado por el mismo Hugo! Así es: la palabra no aparece ni en el *Jargon de l'argot réformé* (siglo XVII), ni en la descripción de *La Cour des Miracles* de Henri Sauval (1724), ni en el procesamiento de los *Chauffeurs d'Orgères* (1800), ni tan siquiera en el arriba mencionado vocabulario de Vidocq (1837). Habrá que esperar casi cuarenta y cinco años antes de verlo estampado en los textos eruditos: Lucien Rigaud, en su *Dictionnaire d'argot moderne* (1881) afirma: “*Digue*, femme, dans l'ancien argot du Temple. Vieux mot fort usité parmi les pitres et les queues rouges du XVIIe siècle (V. Hugo)”. Posteriormente, el término ya aparece en otros compendios: *Mes lundis en prison* de A. Macé (1889) —donde se define como “mujer”—, *Nouveau supplément d'argot* de Lorédan Larchey (1889) —asimilado a “prostituta”—, *Vocabulaire de la langue verte* de H. France (1898-1910) —también identificado a “prostituta”, al igual que Delesalle (1895) que es su fuente— y, en fin, *Dictionnaire français-argot* de A. Bruant (1901) —definido como “mujer”. La palabra, descubierta como creación artificiosa de Hugo, sería borrada de los diccionarios a partir de *Les Sources de l'argot ancien* de Lazare Sainéan (1912). Evidentemente, en lo que a nosotros respecta, nuestra posición *hugoliste*, como bien diría Albert Thibaudet (1929), la decisión tomada por Sainéan no nos satisface. Hugo es, también, creador de argot. ¿Quién ha dicho que el argot sólo puede ser considerado como tal cuando se desconocen sus fuentes o cuando éstas son recientes?

Pero más importante aún que esta última observación es el hecho de que en esa palabra, *digue*, se encontraba una avasalladora fuerza poética. En efecto; cabe preguntar-

se por qué esta “phrase bizarre produisit sur le gamin un effet singulier”. Como el mismo escritor declaraba, había una asonancia en *dig*; sin embargo no se detuvo, evidentemente, a explicarla en la novela. La asonancia es extremadamente poética a lo largo de toda la frase debido a la serie de repeticiones desenfadadas: “ce que je te *dis*” concluye con una cadencia evidente un período que, aunque nos prepara para lo que ha de venir, nos obliga inconscientemente a retener en nuestra memoria el sonido [di]. La combinación de tal sonido con la gutural tiene que ser resaltada: “garçon”, entre comas, supone un apóstrofe que permite tomar aliento y fuerzas para lo que ha de venir, pero el sonido ya ha sido inevitablemente pronunciado: [g]; en efecto; la simbiosis es perfecta en la avalancha que prosigue: “avec mon dogue, ma dague et ma digue”, donde el fonema [d], repetido tres veces, es combinado otras tres con el fonema [g] en un nuevo período que cae otra vez de manera evidente “ma digue” precediendo una coma que nos obliga de nuevo a detenernos y tomar aliento, cosa que no podremos hacer sin recordar lo que acabamos de leer debido a su energía. El clímax se alcanza en las ocho palabras siguientes: “et si vous me prodiguez dix gros sous”, donde se entrecrocán los fonemas —[d], [g]— hasta aquí revalorizados: “pro-di-gui-ez dix gros sous ” (dejamos al margen las sibilantes condicionales combinadas con los “sous”) antes de llegar a una nueva coma; parada que acentúa las sonoridades utilizadas para lanzarse de nuevo antes de las dos últimos efectos de la traca final de estos juegos artificiales elevados a la altura de fuegos artificiales: “je ne refuserais pas d’y goupiner, mais nous ne sommes pas le mardi gras”: “d’y goupiner, [...] le mardi gras”; singular efecto donde [d] retoma en dos ocasiones su composición con la vocal [i] al tiempo que [g] continúa la libertad que le ha caracterizado desde el principio de la frase: [ga], [g] —(en las tres ocasiones concluido por una [e] muda)—, [gi], [gro], [gu] y [gra]. Al margen de la riqueza léxica del vocabulario utilizado, ¿hacía falta más contusión verbal para sorprender simultáneamente al *gamin Gavroche* y al lector? No cabe la menor duda, este efecto *hugotique*, decimos con Verlaine, era más que suficiente como para que, deslumbrados, todos los diccionarios de argot desde 1862 — fecha de la primera edición de la novela— hasta 1912 —fecha del libro de Sainéan— añadieran a sus repertorios un vocablo que consideraban antiguo mas en la realidad acababa de ser inventado por Víctor Hugo.

III. Las lenguas occidentales

a) El inglés

...—*Così viaggino i Ricchi!*

Excuse a foreign slipslop now and then,
If but to show I've travelled, and what's Travel,
Unless it teaches one to quote and cavit?
(Byron, *Don Juan*, canto XIII, stanza XLVII, p. 366)

Byron murió en uno de sus viajes reivindicativos, Chateaubriand recorrió medio hemisferio en busca de un paso entonces inimaginable, Víctor Hugo se sumó a esta serie de viajeros incesantes cuyo número sólo declina cuando en lugar de verse exiliados se sienten aherrojados como el autor de *IMie Prigioni*.

¿Hugo ha leído el *Don Juan* de Byron? Sin duda alguna, no; lo contrario, si así fuera, se podría demostrar; sin embargo la sentenciosa frase que pronunciara el defensor de la libertad griega puede adaptarse sin ningún reparo a nuestro autor. Tanto más cuanto que en los mismos *Misérables* hace alusión a Georges Byron no sin la ironía que en ocasiones le caracterizaba —ironía que no solía salirse de dos límites: o bien los de la ironía

trágica, o bien —como en este caso— los de la ironía del narrador (vid. Prat, 1985: p. 31): “Lord Byron commençait à poindre; une note d’un poème de Millevoye l’annonçait à la France en ces termes: *un certain lord Baron*” (I, III, I, p. 126). Curiosa cita, donde Víctor Hugo parece mofarse de un lord barón y de un poeta que no conocía el inglés.

Él mismo, Víctor Hugo, sí lo conocía, y de manera obligatoria, nos atreveríamos a decir, desde que se instaló en Jersey y Guernesey como consecuencia del golpe de estado de Napoleón III. Si aquí dejamos constancia de este hecho es porque fue precisamente durante su exilio cuando escribió la inmensa mayoría de *Les Misérables*. En una carta a Béranger comentaba su sorpresa al constatar que el francés se hablaba en estas islas menos de lo que imaginaba; de hecho, su lengua natal había quedado reducida a la administración, especialmente en lo que se refiere al aspecto jurídico, al tiempo que el dialecto anglonormando solamente si acaso salpicaba la lengua de los habitantes, ya casi enteramente inmersos en el inglés para el uso familiar y comercial. Barrère ha estudiado las recurrencias —escasas, por otra parte— que aparecen en la producción que precede al exilio (vid. 1986: p. 16-18; también serán de utilidad las notas de Brosse, 1980: p. 438 y Mercié en la edición de Jean Massin a propósito de *Les Travailleurs de la mer*). Nuestro objetivo es dilucidar la función poética de las numerosas palabras inglesas diseminadas a lo largo de toda la gran novela.

“Les premiers *keepsakes* venaient de paraître” (I, III, III, p. 133); y pocas líneas más abajo: “[Fantine] avait une robe de barège mauve, de petits souliers cothurnes mordorés dont les rubans traçaient des X sur son fin bas blanc à jour, et cette espèce de *spencer* en mousseline, invention marseillaise, dont le nom, canezou, corruption du mot *quinze août* prononcé à la Canebière, signifie beau temps, chaleur et midi” (I, III, III, p. 133-134); unas páginas después leemos: “—Dahlia, vois-tu, je suis triste. Il n’a fait que pleuvoir tout l’été, le vent m’agace, le vent ne décolère pas, Blanchevella est très pingre, c’est à peine s’il y a des petits pois au marché, on ne sait que manger, j’ai le *spleen*, comme disent les Anglais, le beurre est si cher!” (I, III, VI, p. 141); y en el discurso que precede al ignominioso abandono de Fantina y sus amigas: “—À bas la sagesse! oubliez tout ce que j’ai dit. Ne soyons ni prudes, ni prudents, ni prud’hommes. Je porte un *toast* à l’allégresse; soyons allègres! (I, III, VII, p. 146) —¿se habrá acordado Mallarmé de este *toast* al dar el último adiós a un gran poeta?—; y más tarde: “En fait de cant, Mlle Gillenormand l’aînée eût rendu des points à une *miss*. C’était la pudeur poussée au noir. Elle avait un souvenir affreux dans sa vie; un jour, un homme avait vu sa jarretière” (III, II, VIII, p. 621) —imposible, por otra parte, no acordarnos de la divisa de la orden inglesa “Honni soit qui mal y pense”...—; o, con un último ejemplo, por no alargar la lista: “Cet homme [se trata de Thénardier disfrazado], vieux du reste, avait le nez gros, le menton dans la cravate, des lunettes vertes à double abat-jour de taffetas vert sur les yeux, les cheveux lissés et aplatis sur le front au ras des sourcils comme la perruque des cochers anglais de *high life*” (V, IX, IV, p. 1459). Excepto en este último caso, no iríamos hasta el fondo de la cuestión si no indicáramos que Hugo, por lo general, hace uso no del inglés, sino más bien del *franglais*, una de cuyas características, bien ha señalado Barrère (vid. 1986: p. 15), es la añadidura del artículo, cosa más usual todavía en sus novelas “inglesas” del exilio donde abundaban términos como *le schériff*, *le lord*, *le boy*, etc. Además, a diferencia de lo que ocurre con las lenguas clásicas y orientales por un lado y con el argot por otro, en su utilización del inglés, salvo raras excepciones Hugo “incorpore de tels mots au tissu français, il se les approprie, dédaignant, sauf exception [como suele ocurrir por ejemplo con las frases], de les signaler par des italiques [nosotros las hemos añadido por lo general para facilitar la identificación en cada caso concreto], et les retrouve sous sa plume quand il écrit un «roman anglais», mais aussi bien dans un autre

texte où ils n'ont que faire" (ibid.: p. 18). Esto es precisamente lo que nosotros estamos estudiando más a fondo, de manera que nos parece que todos estos extranjerismos tienen una función poética innegable, sea cual sea el tipo de texto de que se trate. En efecto, aun cuando el neologismo o extranjerismo de que se trate tenga su equivalente en francés, el autor ha desdenado éste último porque así lo ha considerado conveniente, no por mero capricho. Incluso al márgen de la poeticidad, o incluso reforzándola, ¿no es acaso la diversión lingüística suficientemente apta como para justificar el uso de tal o cual vocablo? ¿Acaso no hay auténtica literatura cuando Hugo pone como título de uno de sus capítulos de *Les Misérables* "Cab roule en anglais et jappe en argot" (IV, VIII, IV)?

Pongamos el ejemplo de alguna frase —citas, por retomar el verso de Byron—, como cuando describe tal o cual aspecto exterior: "oubliant ce qui est écrit en Angleterre sur la muraille intérieure des water-closets publics: *Please adjust your dress before leaving*" (I, III, I, 127). Que la ironía no es *le fer de lance* de Víctor Hugo, salta a los ojos: sin duda alguna la podemos encontrar acá o allá, pero en raras ocasiones y además nunca llevada a extremos que tocan otros autores. Lo cual no es óbice para que su genial invención haga un juego de palabras acerca del término: "*Iron* est un mot anglais qui veut dire fer. Serait-ce de là que viendrait l'ironie?" (I, III, II, p. 131). La misma palabra sale a relucir en la segunda parte de la novela, cuando Hugo describe con pelos y señales la batalla de Waterloo —digresión inmotivada desde un punto de vista técnico a excepción del *affaire* Thénardier, pero incursión que el escritor (al igual que Stendhal en *La Chartreuse de Parme*) no podía pasar por alto para quitarse la espina que siempre llevó clavada como lo muestran tantos y tantos poemas: "*L'Ode à la colonne*", "*Waterloo, Waterloo*", "*Le Retour de l'Empereur*"... ¿Consiguió arrancársela? Permítasenos ponerlo en duda; pero, de corazón noble, acentos laudatorios no le faltaron respecto al artífice de la derrota francesa: "Wellington a été tenace, ce fut là son mérite, et nous ne le lui marchandons pas". Artífice, hasta cierto punto: pues, según Hugo, sin duda alguna Wellington habría perdido la batalla si los refuerzos prusianos no hubieran llegado en el momento crucial; es más: "le moindre de ses fantassins et de ses cavaliers a été tout aussi solide que lui. L'iron soldier vaut l'iron-duc" (II, I, XVI, p. 361). De ahí a su admiración por el temperamento inglés no hay más que un paso: "Ce peuple, qu'aucun ne dépasse en puissance et en gloire, s'estime comme nation, non comme peuple"; nueva reserva que se impone: "En tant que peuple, il se subordonne volontiers et prend un lord pour une tête. Workman, il se laisse dédaigner; soldat, il se laisse bâtonner" (II, I, XVI, p. 362). Así pues, en las dos frases, el movimiento es el mismo: la alabanza de la primera proposición constituye el *incipit* para granjearse la atención y la benevolencia del lector; el escarnio de la segunda supone una auténtica muestra de sus cartas, nada queda a cubierto, y lo más sorprendente, es que el resultado es inapelable: las dos frases son desmesuradamente incisivas; ése es, pensamos, el motivo de la utilización del inglés en la segunda proposición de cada frase. Siguiendo una vieja pero eficaz táctica de batalla —"divide y vencerás"—, la misma que Napoleón en Jena o Bückner en Waterloo, el escritor ha sabido hacer uso de los medios de que disponía: consciente de que en esa ocasión concreta no podía vencer a su enemigo, ha optado por sumarse a él a través del lenguaje: *iron soldier*, *iron-duc*, *workman*: todos ellos términos ingleses que conceden al autor un estatuto del que estaba desprovisto y que convencen al lector. En efecto, cuando el lector se percata de que el autor conoce el terreno que pisa, se deja guiar; en esta ocasión, Hugo ha obtenido su objetivo: suplantando a Wellington por los anónimos soldados y al vulgo por la nación; en otras palabras: si Napoleón perdió una batalla decisiva, no fue por su inferioridad militar respecto al general inglés, sino porque estaba descrito por el destino —como afirma en otro lugar de la novela—; si el inglés se degrada al terreno del vil populacho,

pierde su estatuto de nación y su dignidad humana. Napoleón (genio militar) y el Hombre (idea de progreso) son los principales favorecidos de esta incursión de Víctor Hugo en el lenguaje inglés. Por si fuera poco, ¡qué deleite debió de sentir escribiendo todo un capítulo sobre *le mot de Cambronne!*; comparable sólo a la decepción que confesó haber experimentado cuando el primer traductor inglés de *Les Misérables* lo suprimió... (vid. James, 1986: p. 184-185, Brombert, 1979: passim y Hugo, “Les traducteurs” in *William Shakespeare*, 1973: p. 442).

Esto lo podemos verificar en la tercera parte donde, sin más remilgos, Hugo utiliza una táctica idéntica para apoyar sus declaraciones: “Londres, métropole du luxe, est le chef-lieu de la misère. Sur la seule paroisse de Charing-Cross, il y a par an cent morts de faim. Telle est Albion. J’ajoute, pour comble, que j’ai vu une Anglaise danser avec une couronne de roses et des lunettes bleues. Donc un groin pour l’Angleterre! Si je n’admire pas John Bull, j’admirerai donc frère Jonathan? Je goûte peu ce frère à esclaves. Ôtez *time is money*, que reste-t-il de l’Angleterre? Ôtez *cotton is king*, que reste-t-il de l’Amérique?” (III, IV, IV, p. 682).

b) El italiano

Si con una frase de Byron habíamos comenzado las líneas sobre el inglés de Hugo, parecería lógico comenzar un breve estudio sobre el italiano del autor; sin embargo, permítasenos recurrir de nuevo al abnegado de Missolonghi que tantos años pasara en Italia:

Oh! the long evenings of duets and trios!
 The admirations and the speculations;
 The “Mama Mia’s!” and the “Amor Mio’s!”
 The “Tanti palpiti’s” on such occasions:
 The “Lasciami’s”, and quavering “Addio’s”,
 Amongst our own most musical of nations!
 With “Tu mi chama’s” from Portingale,
 To soothe our ears, lest Italy should fail.
 (*Don Juan*, XVI, XLVI, p. 437)

El uso del italiano en *Les Misérables* no es, a decir verdad, muy frecuente. Si indagamos en las razones, veremos que no nos faltan. En primer lugar, todas las referencias inglesas de la extensa descripción de la batalla de Waterloo aquí no tienen lugar; por otra parte, Italia todavía no se había constituido como nación definitivamente unida, de modo que la lengua aún oscilaba. Pero, conociendo a Víctor Hugo, nos negamos a aceptar la ausencia de la lengua italiana. De hecho, pocos años más tarde, después de la proclamación de dicha unidad, el poeta escribe desde su exilio a un conocido arqueólogo de Cerdeña, Pedro Tamponi, quien se quejaba del abandono en que se encontraban ciertas regiones como la suya: “Votre cri généreux pour la *patria* opprimée m’êmeut profondément” (Petroni, 1987: p. 138-139); la utilización del italiano adquiere aquí un valor sentimental evidente. Si escarbamos un poco más en la novela que ahora nos ocupa, pronto aparece alguna expresión como la siguiente: “De même qu’à Naples les vieilles femmes crient à saint Janvier: *Faccia gialluta, fa o miracolo*” (I, III, II, p. 131).

¿Qué hace entonces? A falta de ocasión, como suele ocurrir con nuestro autor — esto es, a tiempo y a destiempo—, Hugo utiliza, si no palabras absolutamente italianas, italianismos como el siguiente, atestiguado por primera vez en 1842 en la lengua francesa: “Toute la nature déjeunait; la création était à table; c’était l’heure; la grande nappe

bleue était mise au ciel et la grande nappe verte sur la terre; le soleil éclairait à *giorno*” (V, I, XVI, p. 1246); el efecto poético en esta frase bucólica es evidente. Aún aparecen varios términos italianos; dos, en concreto. Ambos han sido utilizados por Hugo en un curioso juego de relaciones con palabras castellanas; lo cual nos permite pasar a esta lengua donde podremos estudiar simultáneamente los vocablos italianos y castellanos.

c) *El español*

Dos ejemplos, decíamos⁹. El primero sale de la boca de Monsieur Gillenormand cuando, airado, se niega a aceptar el partido tomado por su sobrino Marius. Como sabrá el lector, Marius —quien durante su adolescencia y primera juventud fue radicalmente monarquista, al igual que M. Gillenormand— recibe un inesperado mensaje que su padre, antiguo lugarteniente y después coronel de Napoleón, le envía desde el lecho de muerte. La misiva produce tal transformación en el joven que se convierte en acérrimo partidario del emperador; con lo cual se granjea la enemistad de su tío hasta el punto de tener que abandonar su casa. En una conversación con su hermana —o a solas, lo cual es indiferente, pues la pérdida de Marius le trastornó y produjo continuos soliloquios debido al cariño que le tenía, incompatible, no obstante, con sus respectivas opiniones políticas—, M. Gillenormand exclama en voz alta: “Il est clair qu’on va à l’abîme. C’est là que nous ont conduits les *descamisados*” (III, V, VI, p. 711). La referencia a España no puede ser más directa. Ya en una ocasión precedente Hugo había empleado el mismo término, precisamente al narrar la colisión de Waterloo: “M. le duc d’Angoulême, surnommé par les feuilles libérales *le héros d’Andujar* comprimant dans une attitude triomphale un peu contrariée par son air paisible; le vieux terrorisme chimérique des libéraux; les *sans-culottes* ressuscités au grand effroi des douairières sous le nom de *descamisados*...” (II, II, III, p. 382). La referencia al héroe de Andújar es bien conocida; útil además en este caso por su relación con Francia. En efecto, el 8 de agosto de 1823, en la provincia de Jaén, le duque de Angulema, general del ejército francés, firmó una ordenanza por la cual, afin de dar término a las violencias del partido monárquico español, declaraba tomar las riendas del gobierno que Fernando VII, por entonces prisionero de las Cortes en Sevilla, había confiado a una regencia madrileña; también son conocidas las protestas de los absolutistas y cuyo resultado fue que dicho duque, a pesar de la humillación, hubo de renunciar a su disposición (vid. Allem in Hugo, 1971: p. 1561). Lo importante del caso es que nos da la clave para dilucidar el significado profundo que encerraba la frase de M. Gillenormand: “Il est clair qu’on va à l’abîme. C’est là que nous ont conduits les *descamisados*”: los “descamisados”, también conocidos en Francia como los *sans-chemises*, son equiparados a los *sans-culottes* por el mismo Hugo en II, II, III, p. 382. Así es: “descamisados” es el nombre que los monárquicos partidarios de Fernando VII —*el rey neto*, como Hugo le denomina en la p. 384— daban a sus adversarios revolucionarios. lo cual provoca, evidentemente, una reminiscencia imborrable en el tío de Marius: ¿no fueron los *sans-culottes* quienes le desbancaron, seguidos por Napoleón, hasta que la Restauración le permitiera recobrar su precedente estatuto en la sociedad? No estaría de más traer aquí a colación lo que el mismo Byron —los papeles se intercambian ahora—, dijera a este propósito:

⁹ Con el fin de respetar el objetivo propuesto, no traemos aquí a colación infinidad de vocablos que Hugo toma del español y que aparecen en otras obras suyas. Baste, a modo de ejemplo, recordar algunos de *La Légende des siècles*: “Buenos días” y “Richomme” en el poema “*Bivar*”, p. 152 y, sobre todo, el tan comentado “Caramba!” de “*Après la bataille*”, p. 606.

Who hold the balance of the World? Who reign
O'er congress, whether royalist or liberal?
Who rouse the shirtless patriots of Spain?
(That make old Europe's journals "squeak and gibber" all).
(*Don Juan*, XII, V, p. 337)

Tras este comentario, sucede otro que nos proporciona un dato importante sobre el multilingüismo de Hugo al tiempo que nos inculca todo el color local indispensable: "Quand on pense que ce drôle [Marius] a eu la scélératesse de se faire *carbonaro!*" (III, V, VI, p. 711). En efecto, la palabra *carbonaro* entró en Francia precisamente durante la primera Restauración (1818) significando —en remembranza de los conspiradores que se reunían en las chabolas de los carboneros— los miembros de una sociedad secreta italiana que combatía por la libertad italiana. Pero "libertad", como podemos deducir, significaba algo muy preciso para M. Gillenormand: "Liberté, liberté, que de crimes ne commet-on pas en ton nom!"

El segundo ejemplo hispano-italiano se encuentra ya durante el asalto gubernamental a la barricada que construyeron los insurrectos del "A B C" y los miserables por quienes estaban dispuestos a dar su vida: es decir, los *abaissés*. Entre las múltiples reflexiones del escritor, encontramos una de especial importancia en lo que atañe a nuestro tema. "Dans les minutes de crise, dans les «journées», on prenait conseil moins de ces chefs que de ses instincts. Il y avait dans l'armée de l'ordre de véritables *guérilleros*, les uns d'épée comme Fannicot, les autres de plume comme Henri Fonfrède". El término, indudablemente de origen español, había penetrado en Francia en 1814, precisamente como consecuencia de los partisanos y francotiradores que no se sometieron al régimen napoleónico durante la invasión de 1808. Pero lo más curioso es que pocas líneas más abajo, cuando el autor se dispone a describirnos el oficial que comandaba el cuerpo que debía tomar al asalto la barricada, lo describe de la siguiente manera: "Le capitaine Fannicot, bourgeois impatient et hardi, espèce de *condottiere* de l'ordre..." (V, I, XII, p. 1232-1233). Una vez más aparece el calificativo; Hugo recurre a este procedimiento siempre que quiere designar algo verdaderamente inusual: "espèce de" + término extranjero, lo cual redobla la extrañeza del elemento que se nos quiere designar: poeticidad narratológica difícil de desenmascarar, tal es la capacidad que el autor posee de conducirnos por "sus" derroteros sin percatarnos de que, simultáneamente, desarrolla una función poética auténticamente imantada. Pero aún hay más: el término *condottiere*, de origen italiano, si bien remontaba a la edad media, había sido atestiguado en la literatura francesa en el último tercio del siglo XVIII, y significaba jefe de mercenarios. Como es fácil de concluir, nada tenía que ver Fannicot con la designación usual que Hugo le atribuye; Hugo se da cuenta, de ahí que —decidido a utilizar de todas formas un término de particular sonoridad como es *condottiere*— remueve Roma con Santiago hasta justificar el empleo realizado: ciertamente, tal y como se nos indica, el capitán en cuestión lleva espada a la cintura; por ello sin duda lo reviste de un halo extraño en un oficial: se trata de un "véritable *guerilléro*" —ya hemos entrado en el campo del desorden—, "bourgeois" —no pertenece a la nobleza partidaria de la monarquía—, "impatient et hardi" —arrojo e impaciencia que le dan un tono de virilidad nada convencional... en fin, el terreno está preparado para utilizar la frase mágica: "espèce de *condottiere* de l'ordre", lo que equivale a decir que es un raro ejemplar entre los jefes que mandan mercenarios —vagabundos ávidos de ganancia y pillaje— pero que persigue el orden establecido... La frase y sus períodos son, pues, perfectos, máximo después de haber analizado por qué Hugo utiliza dos términos prestados por las lenguas italiana y española, algo que ya había hecho en la escena de Marius y M. Gillenormand. El multilingüismo de Víctor Hugo, llevado a la práctica,

tiene su razón de ser: sin haberse dado cuenta, el lector ha penetrado en dos mundos completamente distintos: paralelamente a la mimesis de la historia, la poeticidad (a la que ni siquiera el autor es capaz de abstraerse, todo sea dicho) introduce al lector en un segundo nivel distinto del de la narración: un nivel diegético de la principal historia que de veras interesa al autor; todo ello gracias sin duda a la poeticidad de estos intercambios culturales.

Puesto que ya ha salido a relucir el grupo de los amigos del “A B C”, no nos resistimos a la tentación de ahondar en sus connotaciones lingüísticas por cuanto nos permiten impregnarnos más aún de cuanto llevamos dicho al tiempo que combinan de forma inteligente la sinfonía que constituyen todos los instrumentos de *Les Misérables* debido, en gran medida, a la riqueza semántica de su autor: “On se déclarait les amis de l’A B C. — L’Abaissé c’était le peuple. On voulait le relever. Calembour dont on aurait tort de rire”. Hasta aquí nada de especial sino un *calembour* y la advertencia de la explicación que el escritor ha preparado; ahora bien: “Les calembours sont quelquefois graves en politique; témoin le *Castratus ad castra* qui fit de Narsès un général d’armée; témoin: *Barbari et Barberini*; témoin: *Fueros y Fuegos*; témoin: *Tu es Petrus et super hanc petram*, etc.” (III, IV, I, p. 662). Quedamos sobrecogidos ante la abundancia de citas que apoyan el retruécano utilizado: una latina, una italiana, una española, una latina —con la autoridad del *Nuevo testamento*, por si fuera poco— y una amenaza de “etc” si no nos rendimos a la evidencia. Una vez más las lenguas en acción; una vez más el italiano y el español concurren para reforzar el objetivo hugoliano: que el lector comprenda la seriedad de los amigos del pueblo *abaissé*, miserable, por el que van a dar, todos sin excepción, hasta la última gota de su sangre. Tragedia lingüística que comenzara en la primera parte de la novela con Fantine y aquel *toast* al que hemos hecho alusión y que concluiría en la quinta parte de la novela después de toda esta una nueva Babel que, ironías aparte como la de Wellington, provoca una sensación de tragedia similar al drama romántico.

En efecto, el *toast* iniciaba con una frase desconcertante: “*Quirites, gentlemen, caballeros, mes amis!*” (I, III, VII, p. 143). El orador, con una buena copa de vino en la mano, se disponía a pronunciar un bello discurso a las amantes con quienes solían solarzarse los amigos del A B C. Venían entonces a su memoria las tardes pasadas en alegre compañía, allá por el *bois de Boulogne*. Precisamente aquella misma tarde se había visto bañada en un ambiente español. El autor lo relata así: “Tout en y balançant ces belles l’une après l’autre, ce qui faisait, parmi les rires universels, des plis de jupe envolée où Greuze eût trouvé son compte, le toulousain Tholomyès, quelque peu espagnol, Toulouse est cousine de Tolosa, chantait, sur une mélodie mélancolique, la vieille chanson *gallega* probablement inspirée par quelque belle fille à toute volée sur une corde entre deux arbres:

Soy de Badajoz,
Amor me llama.
Toda mi alma
Es en mis ojos
Porque enseñas
A tus piernas.”
(I, III, IV, p. 137).

Tholomyès, nombre raro donde los haya, con asonancias griegas, pero que produce un curioso efecto al compaginarlo con su lugar de procedencia, Toulouse; es más, como suele ocurrir en Víctor Hugo, que “encuentra” efectos poéticos insospechados *par rico-*

chet inattendu, Tholomyès le lleva a Toulouse de la misma manera que Toulouse le lleva a Tolosa y la ciudad de Tolosa le lleva a la región de Galicia. Ya estamos en España, *par jumelage*, como se suele decir, transportados por el intercambio lingüístico y, no nos cansaremos de decirlo, porque el autor nos ha conducido sin que nos hayamos percatado de su astucia literaria: primero por sonoridades lingüísticas, pero también, no lo olvidemos, por esa segunda connotación subrepticamente deslizada: la sonoridad griega de Tholomyès viene reforzada por ese canto que entona, una melopea, término de la baja latinidad, pero que hunde sus raíces en Grecia, y que significa tanto un pasaje cantado —la oratoria a la que se dispone nuestro “Horacio”— como una melodía monótona melancólica que, de nuevo de manera diegética, nos introduce en el verdadero drama que se prepara.

Mas el orador prosigue perorando, ora en latín: “Il faut une limite, même aux rébus. *Est modus in rebus.*” (I, III, VII, p. 142), ora en francés en íntima simbiosis con el latín de nuevo al que sobreañade una inesperada entrada en escena del castellano: “Gloire au vin! *Nunc te, Bacche, canam!* Pardon, mesdemoiselles, c’est de l’espagnol. Et la preuve, *señoras*, la voici: tel peuple, telle futaille” (I, III, VII, p. 143). En fin, todo para concluir con la promesa de una sorpresa tras todo este endemoniado laberinto de lenguas. Pero la sorpresa es como la Hidra de Lerna: apenas se le corta una cabeza, otra le renace con fuerza renovada. Al entusiasmo que produce la promesa, sigue inmediatamente la “sorpresa” inesperada: decepción porque todas las bellas serán abandonadas pues los jóvenes retornan a sus trabajos “serios” o a sus hogares de provincia —eso sí, han tenido la elegancia de pagar la nota del soberbio festín al que las han invitado—; y a esta “sorpresa” se suma otra “sorpresa”: una auténtica melopea melancólica que resuena en los oídos interiores de una joven y que nos deja boquiabiertos: Fantine ha sido abandonada, sin que nadie, ni siquiera Tholomyès, lo sepa, con Cosette en sus entrañas... Razón tenía pues, Hugo, de mencionar la melancolía de aquella melopea: el lector sólo conocerá su razón de ser cuando lea la última frase del capítulo. “Sorpresa” por “sorpresa”, el lector queda hartado servido: el padre putativo de Cosette, Jean Valjean, entre montones de cadáveres, entre ellos los del grupo del A B C, salvará *in extremis* la vida del futuro marido de la hija que Fantina había concebido del orador Tholomyès, originario de la ciudad prima de Tolosa, el mismo que cantara aquella canción gallega en el *bois de Boulogne*...

Los españolismos abundan, pues, por doquier. Pongamos algunos ejemplos más. Volviendo al grupo del A B C, hay una pequeña digresión, ya en la tercera parte de la novela, en que el autor se dispone a describirnos a los cabecillas de los que más tarde llevarán a cabo la heroica insurrección contra el poder absolutista restablecido. “À côté d’Enjolras qui représentait la logique de la révolution, Combeferre en représentait la philosophie. [...] Enjolras était plus viril. Combeferre était plus humain”. Pero Hugo se apercebe inmediatamente de que la descripción no es suficiente: es preciso adornarla con una terminología más punzante aún; de ahí su recurso al latín y, para coronar la cúspide de su retrato, al español: “*Homo et Vir*, c’était bien là en effet leur nuance. Combeferre était doux comme Enjolras était sévère, par blancheur naturelle. Il aimait le mot citoyen, mais il préférait le mot homme. Il eût volontiers dit: *Hombre*, comme les Espagnols” (III, IV, I, p. 664).

Arriba habíamos hecho una incursión en el mundo del argot en compañía de los “socios” de Thénardier —habíamos ido entonces desde *icigo* y *icicaille* hasta *mon dogue*, *ma dague* y *ma digue*—. A propósito de estos camaradas, el narrador habla de la bribonería que dominaba París antes de las colosales transformaciones producidas a lo largo del siglo XIX: “Il y a cent ans, le coup de poignard nocturne en sortait, le filou en danger y

glissait; le bois avait la caverne, Paris avait l'égout. La truanderie, cette *picareria* gauloise, acceptait l'égoût comme succursale de la cour des Miracles, et le soir, narquoise et féroce, rentrait sous le vomitoire Maubuée comme dans une alcôve" (V, II, II, p. 1286). Si *picareria* [el autor suprime el acento] procede de *pícaro* y este término puede ser traducido por *fripón*, ¿por qué Hugo se obstina en utilizar *picareria* en lugar de *friponnerie*? Una vez más el epíteto que acompaña nos da la clave: al igual que ocurriría con "cette espèce de *spencer* en mousseline" y con "espèce de *condottiere* de l'ordre", Hugo especifica que se trata de una *picareria* especial; por seguir su juego, digamos que se trata de una "espèce de *picareria* gauloise". El efecto sonoro, el color local y el acerbo cultural que remonta a los universales pícaros de Tormes, de Quevedo, de Alfarache, juegan un papel que no podría ser desempeñado por el término francés que, aunque también rico de connotaciones, no habría conseguido en este caso la misma atención que produce el término que el poeta —"poeta", decimos de intento— ha tomado prestado a la lengua castellana. Quizás entonces comprendamos mejor el sinfín de términos de argot mezclados con españolismos que estos bravachos utilizan: "On pouvait encore lire il y a trente-cinq ans, à l'époque du départ de la grande chaîne de 1827, dans un des cachots de Bicêtre, cette maxime gravée au clou sur le mur par un roi de Thunes condamné aux galères: *Les dabs d'antan trimaient siempre pour la pierre du Coësre*. Ce qui veut dire: *Les rois d'autrefois allaient toujours se faire sacrer*. Dans la pensée de ce roi-là, le sacre, c'était le bagne" (IV, VII, II, p. 1010). Ese "*siempre*" no puede ser sino español, al igual que ocurre con la conjugación del verbo "lever" que uno de los ladrones utiliza en una de las ocasiones en que están "trabajando":

"—Y a-t-il un cab dans le jardin? demanda un autre.

—Je ne sais pas. En tout cas j'ai levé une boulette qui nous lui ferons morfiler" (IV, VIII, IV, p. 1038): "levé" sólo se entiende, y el mismo Hugo lo dice a pie de página, si tenemos en cuenta la traducción del verbo llevar; el hecho de que utilicen "levé" en lugar de "apporté", ¿no los convierte acaso en más "pícaros" que *fripóns*? En efecto, ya no nos cabe duda alguna: estos hombres forman parte de la "*picareria* gauloise".

A modo de conclusión: París, pretexto lingüístico

"*Ecce Paris, ecce Homo*" (III, I, X, p. 603). Ahí donde se encuentra París, ahí mismo también se encuentra el hombre. Esto, que carece de todo significado tomado en un sentido absoluto, cobra todo su interés si recapacitamos en que esta novela es un prodigioso viejo iniciático del principal protagonista desde Francia meridional hasta finalizarlo en París después de un paso de singular importancia por Francia septentrional. El *forçat* que era Jean Valjean ha sufrido físicamente lo indecible, pero también ha sufrido moralmente —en la doble acepción del término "sufrir"— una especial transformación para dejar de ser un mero desecho de la sociedad hasta convertirse en modelo de humanidad; y si tuviéramos la ocasión de hacerlo, no sería nada difícil demostrar que, al igual que el ángel caído en la conciencia romántica, nuestro personaje ha sido redimido de la gehena para elevarse hasta el séptimo cielo; todo ello sin que él mismo lo sepa: sólo cuatro personajes han sido conscientes del angelismo que rodea con su halo el semblante de Jean Valjean: Fantine en su lecho de muerte, Javert poco antes de su desesperanzado suicidio, Cosette en su ingenuidad y Marius gracias a la acusación de Thénardier.

Pero el hecho es que París ha sido el centro de toda la novela, de ahí que no nos extrañe, como hemos ido viendo a lo largo de este estudio, que Víctor Hugo utilice idénticos procedimientos para describir una de las grandes capitales del siglo XIX; centro del

mundo, si adoptamos el *hugotismo* —término éste de Barbey d'Aurevilly para designar los giros característicos del escritor. “Paris est un maelström où tout se perd, et tout disparaît dans ce nombril du monde comme dans le nombril de la mer” (II, V, X, p. 486). A la vista está: hasta para definir París, Hugo no puede evitar términos particularmente gráficos, de ahí el hapax de *maelström*, nombre de origen holandés [*malen*, “moler” & *strom*, “corriente”]: torbellino marino que todo lo absorbe] que acababa de ser injertado en el vocabulario francés en 1857. El efecto es evidente: al igual que el torbellino todo lo atrae hacia su centro, igual ocurre con el ombligo del mundo que era París entonces... “Car Paris est un total. Paris est le plafond du genre humain. Toute cette prodigieuse ville est un raccourci des mœurs mortes et des mœurs vivantes. Qui voit Paris croit voir le dessous de toute l’histoire avec du ciel et des constellations dans les intervalles. Paris a un Capitole, l’Hôtel de ville, un Parthénon, Notre-Dame, un Mont-Aventin, le faubourg Saint-Antoine, un Asinarium, la Sorbonne, un Panthéon, le Panthéon, une Voie Sacrée, le boulevard des Italiens, une Tour des Vents, l’opinion; et il remplace les Gémonies par le ridicule. Son majó s’appelle le faraud, son transtévérin s’appelle le faubourien, son hammal s’appelle le fort de la halle, son lazzarone s’appelle la pègre, son cockney s’appelle le gandin. Tout ce qui est ailleurs est à Paris” (III, I, X, p. 603). París substituye, en la mente del poeta todas las glorias del pasado puesto que ahora reúne dentro de sus límites todas las maravillas del mundo: sus construcciones griegas, sus monumentos y círculos culturales latinos, sus artes pictóricas y costumbres españolas, sus recónditos lugares romanos y napolitanos, sus establecimientos turcos, sus tipos londonienses... El mausoleo de Halicarnaso ha sido substituido por las astucias de *fossoyeur* de Jean Valjean y su amigo Fauchelevent; el coloso de Rodas y las pirámides ya las habíamos visto en *La leyenda de los siglos*; en cuanto a los jardines de Babilonia, ¿dónde encontrarlos más fácilmente descritos si no en esta Babel que Víctor Hugo ha pintado con los colores de cuantas lenguas han venido a su paleta?

Bibliografía

- BARRÈRE, Jean-Bertrand, *Hugo, l’homme et l’œuvre*, París, Boivin-Hatier, 5ª ed., 1952.
- BARRÈRE, Jean-Bertrand, “Victor Hugo et le franglais”, *Victor Hugo et la Grande-Bretagne. Actes du deuxième Colloque Vinaver*, A.R.W. James éd., Liverpool, Francis Cairns Publications, 1986, p. 15-22.
- BRODY, Jules, “*Let there be night*: Intertextuality in a poem of Victor Hugo”, *Romanic Review*, LXXV, 2, 1984, p. 216-229.
- BROMBERT, Victor, “Hugo’s Waterloo: The Victory of Cambronne”, *Stanford French Review*, Fall 1979, p. 235-242.
- BROMBERT, Victor, *Victor Hugo and the Visionary Novel*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- BROSSE, Monique, “Le statut des langues étrangères dans la fiction maritime du romantisme: ou Babel conjurée”, *Études de langue et de littérature françaises offertes à André Lanly*, Nancy, Publications de l’Université de Nancy II, 1980, p. 431-441.
- BRUNET, Étienne, *Le Vocabulaire de Victor Hugo*, vol. I, Champion - Slatkine, Paris - Genève, 1988.
- BRUNET, Étienne, “Le dictionnaire de Hugo a-t-il un bonnet rouge?”, *Cahiers de lexicologie*, L, 1, 1987, p. 35-53.

- BYRON, Lord, *Don Juan*, Leslie A. Marchand ed., Boston, MA, Houghton Mifflin Company, 1958.
- CALVET, Louis-Jean, "Mon dogue, ma dague et ma digue", *L'Avant-scène. Théâtre*, 767-768, 1985, p. 52-55. CHAITIN, Gilbert D., "Victor Hugo and the Hieroglyphic Novel", *Nineteenth Century French Studies*, XIX, 1, 1990, p. 36-53.
- CLAUDON, Francis, "Victor Hugo et l'étranger", *Francofonia*, VII, 13, 1987, p. 85-86.
- FLOECK, Wilfried, "Victor Hugo et l'Espagne", *Francofonia*, VII, 13, 1987, p. 87-102.
- FRIESEN, Steven, "Jehovah", *The Oxford Companion to the Bible*, Bruce M. Metzger & Michael D. Coogan ed., New York / Oxford, Oxford University Press, 1993.
- FRYE, Northrop, *The Great Code: The Bible and Literature*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1982.
- GAITET, Pascale, "From the Criminal's to the People's: The Evolution of Argot and Popular Language in the Nineteenth Century", *Nineteenth Century French Studies*, XIX, 2, 1991, p. 231-246.
- GREENBERG, Wendy, "Theory-Practice: Hugo's *Réponse à un acte d'accusation*", *Neophilologus*, LXXI, 1, 1987, p. 35-41.
- HUGO, Víctor, *Correspondance*, 4 vol., Paris, Albin Michel, t. II, (*années 1849-1866*), 1950, t. III, (*années 1867-1873*), 1952.
- HUGO, Víctor, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Jean Massin éd., Paris, Club français du Livre, 1968.
- HUGO, Víctor, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, coll. de la Pléiade, 1971 (1951), édition établie et annotée par Maurice Allem. HUGO, Víctor, *William Shakespeare*, Bernard Leuilliot éd., Paris, 1973.
- HUGO, Víctor, *Préface de Cromwell*, in *Théâtre complet de Victor Hugo I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1985 (1963).
- HUGO, Víctor, *La Leyenda de los siglos*, José Manuel Losada Goya éd., Madrid, Cátedra, col. Letras universales, 1994.
- JAMES, A.R.W., "Waterloo sans «Cambronne» ou les méfaits de Lascelles Wraxall", *Victor Hugo et la Grande-Bretagne. Actes du deuxième Colloque Vinaver*, A.R.W. James éd., Liverpool, Francis Cairns Publications, 1986, p. 183-199.
- KESSLER, Joan C., "«Cette Babel du monde»: Visionary Architecture in the Poetry of Victor Hugo", *Nineteenth Century French Studies*, XIX, 3, 1991, p. 417-431.
- MECHTHILD, Albert, "Victor Hugo et les poésies orientales du R.P. Arolas", *Francofonia*, VII, 13, 1987, p. 103-119. MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Abén Humeya*, in *Obras dramáticas*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Clásicos Castellanos, n° 107, 1954.
- PÉGUY, Charles, *Victor Marie, Comte Hugo*, Paris, Gallimard, 1934.
- PETRONI, Liano, "Les États-Unis d'Europe dans une lettre peu connue de Victor Hugo à un archéologue sarde", *Francofonia*, VII, 13, 1987, p. 137-142. PRAT Marie-Hélène, "Victor Hugo ou l'homme qui parle", *L'Information grammaticale*, 24, janvier 1985, p. 28-32.
- RIFFATERRE, Michael, "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, 215, oct. 1980.
- SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe, "Note sur quelques-uns des titres de L'Homme qui rit", *L'Information grammaticale*, 24, mars 1985, p. 28-31.