

El último día de un condenado, naufragio existencial del ser-para-la-muerte

Antonio Domínguez Leiva

«El hombre es el ser que reflexiona sobre su destino»
Martín Heidegger

El bicentenario del nacimiento de Victor Hugo coincide en Francia con el vigésimo quinto aniversario de la abolición de la pena de muerte, lo que impulsa al corazón de la actualidad una de las obras fundamentales de la modernidad, a menudo erróneamente ignorada. Se trata de *El último día de un condenado*, relato que anuncia toda una literatura del desasosiego existencial que, pasando por *Memorias del subsuelo* de Dostoievsky y los relatos de Kafka, llega hasta la escritura moribunda de Samuel Beckett y, en el registro testimonial, pasa por el universo concentracionario de Primo Levi o el pandemio de la literatura del sida.

En 1828, año de la muerte de su padre, Victor Hugo, emprende una experiencia literaria traumática y paradójicamente terapéutica, exploración meticulosa y cruel de la agonía prolongada de un condenado a morir guillotinado. Hugo tiene entonces 27 años y una vivencia continua de la muerte. En primer lugar los recuerdos pesadillescos de una infancia marcada por su padre, general napoleónico en territorio ocupado, y por ejecuciones crueles immortalizadas en los *Desastres de la guerra* de Goya: así Hugo recordará el espectáculo del garrote vil entrevistado en Burgos con su hermano en 1812. Luego una guerra civil larvada que se traduce en tragedia doméstica, más allá del conflicto constante entre un padre revolucionario y una madre monárquica: el fusilamiento en la casa paterna del padrino –tal vez amante de la madre y verdadero padre de Victor. A los 18 años, muerte de la madre adorada y dos años después reclusión del hermano esquizofrénico. Poco después del matrimonio de Victor con Adèle Foucher, muerte de su primer hijo. Y por último, como anunciado, la defunción paterna.

Esta serie de dramas personales forman el substrato imaginario de la obra de Hugo, obra unitaria e indivisible a pesar de su aparente heterogeneidad, que abarca la poesía, el teatro, el ensayo, la novela y los dibujos alucinantes de un pintor excepcional. Pero es verdaderamente en *El último día de*

un condenado donde la reflexión hugoliana sobre la condición humana cobra un acento trágico sorprendente, adentrándonos en el terreno existencial que circunscribe las obras más significativas de la modernidad.

Desde el tratado *Sobre los delitos y las penas* de Cesare Beccaria, el tema de la pena de muerte divide a la *intelligentsia* europea, cobrando candente actualidad en el momento en que Hugo, inspirado por la facción abolicionista liberal, redacta su relato, que puede leerse ante todo como un ataque frontal a los artífices de la Restauración monárquica y partidarios de una feroz represión política y social. Concretamente fue la ejecución de un joven de veinte años, Louis Ulbach, condenado por el asesinato de su mujer, de la que no soportaba verse separado, el catalizador que le empujó a redactar su polémico relato.

El impacto visceral de dicho relato proviene de la conjunción entre el tema social de la pena de muerte y la forma elegida para tratarlo, que consiste en el relato en primera persona por el condenado de las horas que le separan de su ejecución. Según Brombert, Hugo encontró su voz propia en este libro donde la inminente ejecución desencadena un monólogo obsesivo y ascético, hermético y depurado como la celda del condenado cuyo nombre y cuyo crimen nunca serán conocidos. Otorgando un lenguaje «a la tortura lenta de la conciencia en su radical subjetividad, a medida que crece el horror de la anulación», Hugo traza la «autopsia intelectual» de un espíritu moribundo (Brombert, 1985: 35). El narrador-condenado anticiparía así la figura del pensador subjetivo existente» del filósofo danés Søren Kierkegaard, figura que permite hablar «desde dentro» de las diferentes posibilidades existenciales asociando forma y fondo de modo indisoluble, como lo hace Hugo respecto a la vivencia de la angustia, categoría por otra parte fundamental dentro de la fenomenología existencialista.

Desde la primera palabra del texto (lacónica localización del lugar desde donde nace el relato, la cárcel de Bicêtre), Hugo empobrece y reduce las categorías espaciotemporales hasta lo mínimo, interiorizándolas en un cerebro «marchito y vacío», obsesionado por la idea fija de su finitud: la realidad exterior no existe ya más que como imagen carcelaria de una vivencia interior. Espacialmente, nos hallamos ante un *huis clos* trágico, marcado por el deíctico «aquí», por la insistencia en la localización física de la escritura (de Bicêtre a la Conciergerie, a la habitación del Ayuntamiento y por fin al cadalso), y por la insistente repetición de ciertos elementos simbólicos, desde un sol indiferente al dolor del narrador (14¹)

¹ Las referencias directas a números de páginas remiten a *Le dernier jour d'un condamné*, París, Libro, 1999.

hasta una lluvia-cárcel baudelairiana («una lluvia fina y helada que cae todavía en la hora en la que escribo, que caerá sin duda todo el día, que durará más que yo», 50) o lluvia-araña (94) tejiendo sobre un cielo que no es más que «techo de la celda» (47).

Una doble metáfora transmuta la imagen del cautiverio en un espacio psicológico interiorizado a la vez que en espacio imaginario de la escritura. Los *graffiti* por los cuales «el pensamiento-cárcel se inscribe en las paredes» (Brombert, 1985: 55) son entonces metáforas autoreferenciales, por las cuales el espacio de la cárcel se convierte en espacio mallarmeano de la hoja en blanco.

En paralelo a la reducción trágica del espacio, el texto limita la temporalidad coincidente de la narración y del relato, desde la exclamación con la que se inicia («¡Condenado a muerte!»). La analepsis del juicio, que ocupa todo el capítulo II, vuelve inexorablemente a esta exclamación inicial, en una circularidad trágica que representa la finitud humana. El condenado, confrontado a la idea de la muerte, trata de «olvidar el presente en el pasado», pero el recuerdo está truncado por un vacío traumático y abocado a la ironía de un futuro imposible. Privado de su pasado así como de porvenir, «el condenado se concibe en el presente como ya póstumo» (Brombert, 38); presente cuyo estatuto original define la situación trágica del personaje y la escritura del texto, en una lenta agonía que discurre durante las «cinco o seis semanas» que distan del veredicto a la ejecución, ralentizando el ritmo temporal de la narración en torno a las últimas horas del día final.

El encierro del condenado en el tiempo verbal del presente constituye la verdadera tragedia de la obra, desde el primer capítulo hasta la última frase, lacónica inscripción en mayúsculas de la hora de la ejecución, «Las cuatro», tiempo de la narración y tiempo del relato, punto final de la voz del narrador, de la existencia del personaje y de la experiencia de lectura. Hugo inaugura así una retórica de la inmediatez existencial, experimentando con un discurso mental, flujo a la vez discontinuo y asociativo, que anuncia el monólogo interior de la modernidad. Esta estenografía de la angustia, que enclaustra literalmente al lector en la retórica inexorable del presente de indicativo inspirará tanto a Dostoievsky como al Sartre de *La Náusea*.

A la reducción trágica del espacio y el tiempo corresponde la síntesis de elementos dramáticos y la pobreza deliberada de rasgos que hacen del condenado anónimo, a modo del *Everyman* o del *Jedermann* alegóricos, un reflejo del ser humano, gritando de modo patético su voluntad de vivir. No se trata de un personaje en el sentido de los seres social y psicológicamente densos del coetáneo Balzac, y de hecho *El último día* contrapone al

narrador la figura de otro condenado cuya detallada biografía ocupa varias páginas (57-61) y constituye una panorámica balzaciana del universo de la «pègre» o picaresca criminal.

El hecho de que las circunstancias del crimen nos sean desconocidas, si bien se inscribe en una poética en la que el texto, sembrado de *gaps* o vacíos narrativos, solicita la implicación lectora y alude a una enigmaticidad secreta –rasgo distintivo de la modernidad desde las elipsis de Faulkner hasta las de Robbe-Grillet–, señala sin duda algo más que una responsabilidad social colectiva. Según Brombert, «lo innombrado esconde lo innombrable» (1985: 45), aludiendo a un trasfondo psicoanalítico del texto, escrito a la sombra de la muerte del padre y atravesado por el espectro del parricidio, imagen metafórica del regicidio en el sistema penal de entonces, a su vez crimen supremo y exorcismo fundador de la República francesa.

Para el crítico americano, «un drama personal se articula oscuramente sobre el psicodrama de la historia» (1985:45), lo cual explica el aplastante sentimiento de culpa que domina el texto, dotándolo de tintes kafkianos. Deseo de muerte y sentimiento de culpabilidad se entrelazan en este texto que anticipa las ficciones autopunitivas del autor de la *Carta al padre*. Pero más allá del psicodrama biográfico, podemos apuntar que es toda la vivencia de una generación nacida del traumatismo de la Revolución francesa lo que está en juego, soslayando el debate sobre el sentido de la historia que domina entonces el discurso filosófico.

En correlato a la indeterminación constitutiva del narrador, se observa una progresiva deshumanización de éste a lo largo del texto. El condenado es ante todo un cuerpo, inaugurando una escritura moderna de la corporeidad («un violento dolor de cabeza [...] la pluma cae de mis manos como por sacudidas galvánicas», etc...) como rasgo problemático de la identidad². El narrador presiente así la circulación de su cuerpo inerte en una multiplicación macabra: «seré una cosa inmunda que estará por las mesas frías de los anfiteatros, una cabeza que moldearán por una parte, un tronco que disecarán por la otra, y con los restos llenarán una caja» (63).

Objeto de los discursos y las prácticas corporales de los otros (el On francés, aquí sinónimo del «Se» heideggeriano), el narrador es reificado, una cosa más a añadir al universo judicial. Observado constantemente en el Panóptico carcelario por los «dos ojos fijos siempre abiertos» del guardián (25), *freak* exhibido a los transeúntes, transformado en «máquina»

² «¿Es verdad que soy yo [quien va a morir]? (...) ¡yo, el mismo que está aquí, que vive, que se mueve, que respira, que está sentado ante esta mesa, la cual se parece a cualquier otra mesa y podría estar perfectamente en otro lugar; yo, en fin, ese yo que toco y que siento!» (64).