

simbiótica con sus grilletes («les dejé hacer, era una máquina puesta sobre otra máquina», 12) y con el vehículo que le lleva al cadalso (51), el condenado se convierte en un verdadero objeto inerte: «yo estaba allí como una de las piedras que [el arquitecto] medía» (70). La amabilidad espeluznante del personal judicial, que habla de él «como de una cosa» (19), así como los discursos rutinarios del cura de turno, «un ruido más» (51) en el ajetreo carcelario, transforman al narrador en una «unidad a añadir al total de ejecuciones», encerrándolo en la soledad final, cuya atrocidad es soslayada por el humor irónico de la voz condenada.

Estamos aquí, en términos heideggerianos, ante el ente como cosa presente (*Vor-handenes*), entendiéndose a sí mismo como la cosa-Yo (*Ich-Ding*) conciencia aislada y sin mundo. El proceso de reificación que encontramos en la novela refleja el progreso ineluctable del estado de caída (*Verfallen*) heideggeriano según el cual el hombre decae de su poder-ser-sí mismo en el mundo del «Se» impersonal, caracterizado por el derrumbamiento. El yo reificado es el yo supremamente alienado del *Último día*, que pasa de una «satisfacción estúpida» (15) a una desposesión total (89).

Frente a esta reificación sólo la decisión anticipadora de la muerte puede abrir la existencia a vivir auténticamente, tanto en la filosofía heideggeriana como en la experiencia del narrador-condenado. Éste tiene así la revelación del absurdo, anticipando al *Extranjero* de Camus: «ahora distinguía claramente como una barrera entre el mundo y yo (...) una nube interpuesta entre las cosas y yo» (16). El condenado descubre, como Heidegger, que sólo la muerte es ineludible, constituyente y por ello auténticamente propia de cada uno. Se trata de una epifanía en clara clave pascaliana: «me recuerdo haber leído en no sé qué libro que los hombres están todos condenados a muerte con plazos indefinidos» (ibid). Dicha epifanía se conjuga con el derrumbe final, en una risa trágica que anuncia la de Nietzsche y de Bataille: «enonces yo también reí horriblemente» (93).

Frente a esta trayectoria de deshumanización y de epifanía trágica, se alza el «Se» impersonal y triunfante. El escritor-condenado es el chivo expiatorio de la multitud que espera con indiferencia o alegría obscena su ejecución: el ideal románticoliberal del «pueblo» se ve contaminado por el espectro de la «chusma», polo negativo del imaginario burgués cada vez más alejado de un proletariado amenazador. La presencia constante de la multitud, desde el juicio hasta la ejecución, hace de este coro –festivo y trágico a la par– el verdadero co-protagonista de la novela. Figura colectiva del «Se» nulificante, el «horrible pueblo que aúlla» adquiere un espesor goyesco y anuncia ya la temática modernista de la «rebelión de las masas», pasando del *amusement* o diversión a la «habladuría» heideggeriana (52-

54) y a la risa cruel: «todo este pueblo reirá, batirá las palmas, aplaudirá (...) corriendo lleno de felicidad» (88).

El «Se» impersonal que aplasta al condenado también se conjuga en la burocratización tecnológica de la muerte. La figura del verdugo había sido exaltada por Joseph De Maistre, ideólogo reaccionario de la contrarrevolución, en cuanto servía de nexo necesario y misterioso de la «asociación humana», en una teoría política y metafísica del mal que unía la justicia providencial a la virtud de la expiación. En *El último día*, el verdugo es una figura mezquina, tan sólo preocupado por el buen «funcionamiento» técnico de la ejecución³, figura que anticipa la «banalidad del mal» diagnosticada por Hannah Arendt en su estudio sobre los «administradores» de los campos de exterminio.

Los verdugos, escribe Hugo «son hombres muy dulces» (91), y Camus le hará eco al tildarlos de «humanistas»: en una sociedad burocratizada el mal puede existir sin que haya afectos crueles, ya que la crueldad está institucionalizada en un sistema que toma en mano, de modo ordenado y eficaz, los rituales mortíferos del grupo. En *El último día*, todo, desde los tribunales, el sistema carcelario o la Iglesia católica hasta el propio arquitecto de la cárcel, concurre a la exclusión y eliminación del narrador, anticipando los diagnósticos pesimistas de la Escuela de Frankfurt y de Foucault sobre los mecanismos disciplinarios y la instrumentalización de la razón.

La guillotina, otro personaje central del texto y de la racionalización moderna de la muerte, está asociada en *El último día*, como en el conjunto de la obra hugoliana, a una triple angustia: miedo de la ley inexorable que impone la sociedad, «madrastra» cruel de «niños desheredados» miedo de la multitud irracional hambrienta de espectáculos crueles y, por último, miedo de la propia complicidad del autor y del lector con la violencia, ya que «todo estamos implicados en lo que hace [el verdugo]». «Cosa» horrible de un mundo reificado, el invento de Guillotin es el emblema del lado oscuro de las Luces: «dicen que no es nada, que no se sufre, que la muerte de este modo está bien simplificada» (79). Hugo refuta la retórica médico-legal del instrumento de muerte profana y socialmente niveladora, haciendo de él un objeto de horror gótico inductor de terribles pesadillas (28, 81, etc).

Para Hugo, la cuestión de la pena capital debe trascender el debate penal, hacerse visible y tangible en todo su horror. El tema de la obra es reducido

³ «El verdugo se acercó al juez para decirle que la ejecución debía ser realizada a cierta hora, que él era responsable, que por lo demás llovía, y que se corría el riesgo de que se oxidase la cosa [la guillotina]» (97).

al latir de la angustia como forma elemental del sentir humano, que invade poéticamente el texto, a través de la metamorfosis y la metáforización: elementos exteriores como la araña se convierten en símbolos de la obsesión mortífera del narrador –a la vez que emblema de la fatalidad en el bestiaro poético hugoliano– mientras, desde el interior, el onirismo asedia el discurso de éste, desde el sueño de la vieja poseída (XLII) hasta la visión alucinada de los decapitados resucitados (XII).

Aunque la obra pueda leerse en clave de documento realista, Hugo trasciende ya hacia un «sobrrealismo» (Breton escribirá: «Hugo es surrealista cuando no es tonto») en su estudio clínico de la patología y la sintomatología del miedo. Brombert habla de «efectos surrealistas» (1985: 53), en su estudio de lo grotesco en el texto –categoría estética reivindicada por Hugo en su célebre manifiesto romántico *Prólogo a Cromwell*. Las alucinaciones –término acuñado entonces por el discurso médico sobre la locura– del narrador están animadas por «el potencial mitopoético de lo grotesco» (id, ibid), transformando la realidad en un paisaje interior distorsionado, en el que, por ejemplo, la cárcel se convierte en «una especie de ser horrible completo, mitad casa, mitad hombre» (46). Paradójicamente, mientras el ser humano se vuelve cosa, las cosas adquieren una dimensión antropomórfica amenazadora, como será el caso en el teatro del absurdo: «todo es cárcel a mi alrededor (...) soy su presa, me encuba, me abraza con todos sus pliegues. Me encierra en sus muros, me encadena bajo sus cerraduras y me vigila con sus ojos de guardián» (46).

Por otra parte, el grafismo visionario de las imágenes es eco de los constantes terrores nocturnos que sufría el propio autor, infundiéndole un terror sagrado («todo lo numinoso es terrorífico» escribirá Heidegger) ante su propio mundo interior: «vivía cara a cara, conmocionado con un vago terror/ con ese mundo oscuro que se movía en mí» (*O.C.*, VIII: 889). Herederas de los *Sueños* de Jean-Paul Richter y anunciadoras de las pesadillas de Kafka (83), las visiones de los condenados cefalóforos «llevando sus cabezas en su mano izquierda, cogida por la boca, porque no tenían cabello» (28) y de la propia cabeza del narrador rodando arrastrada por un viento eterno, «chocándose aquí y allá por otras cabezas rodantes» (81) constituyen una de las cimas de la escritura visionaria del romanticismo.

Sin embargo el desdoblamiento por la guillotina de la cabeza-sujeto y la cabeza-objeto no es sólo el eje de las alucinaciones del narrador sino también de la reflexión científica contemporánea, obsesionada por el galvanismo y la cartografía materialista del cuerpo. Vemos así que, como escribe Sartre, «lo fantástico ya no es, para el hombre contemporáneo, más que una manera entre cien de remitirse su propia imagen» (Cuvillier, 1954: 221). La

alucinación es aquí «función de la vacuidad y de la angustia del no-ser», drama de la inteligencia remitiéndose la imagen de su propio pensamiento.

El texto puede leerse así como testimonio de una conciencia observándose deslizarse, pensamiento tras pensamiento, imagen tras imagen, hacia la muerte, «viéndose como el objeto visto pero incapaz de ver» (Brombert, 1985: 54). Es también en este sentido como hay que entender el funcionamiento profundamente irónico del humor negro, un siglo antes de la formulación por André Breton de dicho fenómeno, en clave hegeliana.

Por todo ello, «el pensamiento mismo se convierte en textura trágica» (Brombert, 1985: 41). A partir de ahí, la novela trata de la propia obsesión de la escritura, tejiéndose en un presente trágico. Hugo llega así hasta los límites del género novelesco, centrando el texto en la cuestión de la palabra y la validez del *decir*: «cuando ya nada puede ser dicho, todo queda por decir», resume Brombert (1985: 141).

Expulsado hacia su interior por el Otro colectivo que le ha condenado a muerte, el condenado no tiene más que la escritura, una escritura minada por la muerte y la impotencia, pero llevada inexorablemente hasta el fin, puesto que incluso ante la guillotina el narrador pide escribir sus últimas ideas y sensaciones, como lo harán los personajes agonizantes de Samuel Beckett (96-97). El proyecto de escritura queda claramente expuesto desde un principio: «[escribiré] minuto a minuto, suplicio a suplicio, si tengo la fuerza de llevar [este diario] hasta el momento en que me será físicamente imposible continuar esta historia necesariamente inacabada de mis sensaciones» (20).

Este acto de escritura, paroxístico en cuanto dice la muerte, «atestado del pensamiento agonizante» y «autopsia intelectual», no implica solamente a aquel que habla sino igualmente al lector y al autor. La necesidad de escribir que experimenta el narrador es correlativa a la del propio autor. Dicha necesidad demuestra que Hugo buscaba al escribir una respuesta a sus propios interrogantes, a su propio ser, al igual que el propio condenado, quien «trata de decirse todo lo que experimenta violento y desconocido en situación de abandono» (20).

El escritor-condenado refleja así inevitablemente una oscura imagen autorial. Mientras que su poesía exalta la figura del artista según la tradición romántica, las obras narrativas de Hugo exploran imágenes caricaturescas o siniestras del escritor, conjunción entre la «visión poética y la fascinación del mal» (Brombert, 1985: 303). Así, antes que Bataille, «el comercio enigmático con el mal es percibido por Hugo como constitutivo del acto literario» (id, 304). A través de esta dimensión metafísica, la ficción hugoliana logra «revelar» el proceso de escritura como acto esencialmente trágico.