

Pese a este pesimismo que infunde la culpabilidad difusa y la angustia trágica de *El último día*, se plantea constantemente la cuestión comunicativa. De hecho, será a partir de este texto, escribe Le Marinel, que «[la] conciencia [de Hugo] y la palabra que la expresa se abrirán diferentemente hacia el Otro» (1992: 227). Así, el texto del narrador-condenado constituye un auténtico discurso existencial según la terminología de Karl Jaspers, apertura a la comunicación, verdadera y única dimensión en la que el yo, excepcional e irrepetible, trata de alcanzar la verdad de su ser, aunque la comunicación se revele radicalmente imposible, ya que dicha verdad siempre se sustrae (Garzanti, 1992: 511). Es sin duda por ello que este libro de la muerte es también un libro de ruptura y de alienación, donde la necesidad compulsiva de expresarse y de comunicar se encuentra con la imposibilidad de llegar a los otros por la palabra.

Por ello, la negación progresiva de lo humano en el condenado se manifiesta ante todo en el descubrimiento dramático de una alteridad desgarradora y en el fracaso consecutivo de toda comunicación. Dicho fracaso es evidente en el juego de formas pronominales: el único momento en el cual el narrador se dirige al Otro, es el «tú» de su hija, escribiendo este texto «con el fin de que ella lo lea algún día», condición que como la de todo escritor es la alienación radical de una presencia/ausencia (Brombert, 1985: 56). Emisor de este mensaje, es a su vez receptor, imagen del lector implícito que trata de descifrar los *graffiti* de su celda para «reencontrar cada hombre bajo cada nombre; devolver el sentido y la vida a esas inscripciones mutiladas» (XI). Ambos intentos comunicativos fracasarán: el narrador no podrá juntar estos «cuerpos sin cabeza» (25), y en el horizonte trágico de esta obra, el nexo comunicativo de la filiación se verá truncado. En una escena climática la hija no reconocerá a su padre, cúmulo de ironía trágica y de desposesión última (87).

En *El último día* la dimensión trascendente no es alcanzada jamás, quedando el sentido inevitablemente «a medias comprendido y a medias escondido» como en la canción de la hija del condenado (XVI), e inscrito en una búsqueda ilimitada que pasa por la otra dualidad, la de la vida y de la muerte, conjugada a lo largo del texto en múltiples oposiciones temáticas, así como en su correlato invertido, las asociaciones de términos opuestos.

Pero es sin duda en la dimensión performativa de la escritura del condenado («lo que escriba tal vez no será inútil», siendo «una lección para aquellos que condenan», 20) donde se sitúa la verdadera tensión comunicativa del texto, trascendiendo al propio proyecto pragmático de la obra, reivindicado por el mismo Hugo. La función comunicativa de *El último día* aspira

directamente a transformar las circunstancias del narrador-condenado, ya que como dirá Ortega «el hombre no puede salvarse si, a la vez, no salva su entorno» (Garzanti, 878). Así, la catarsis lectora no se produce solamente remitiendo a cada uno de nosotros a su condición humana mortal, sino también confrontando, a través una subjetividad destruida por la muerte, a la sociedad con el propio horror que genera.

Significativamente, desde la edición original de 1829 –anónima, al igual que la propia narración–, la recepción del texto fue marcada, más que por la polémica, por una incomprensión generalizada: los críticos no pudieron pensar la ambigüedad del tono testimonial empleado en un acto de ficción literaria, insatisfechos ante tal indeterminación, y por lo tanto ante el replanteamiento de su propia posición hermenéutica. Por una parte, se criticaba la forma elegida («una novela no demuestra nada»), mientras que por otra, se criticaba el anonimato del protagonista, lo cual llevó al editor Gosselin a reclamar un capítulo, el XLVII, en el que se explicaran el pasado y los motivos que propiciaron su condena a muerte. Deliberadamente, Hugo incluirá el título de este capítulo, «Mi historia», para a continuación exponer que no se pudieron encontrar las hojas manuscritas, en un juego metanarrativo significativo, denunciando la imposibilidad de remitirse a un pasado explicativo que particularice lo que es tragedia social y emblema universal del ser-para-la-muerte.

Presionado, Hugo tuvo que añadir un prólogo en 1832 para hacer comprensible su propósito, prólogo que no resta indeterminación trágica a la novela, sino que la inscribe en un proyecto comunicativo unívoco, dos años tras la (fallida) revolución burguesa de julio, que duplica el programa antedicho del propio condenado: «Cada vez que la dolorosa idea [de la novela] se apoderaba de mí (...) explicándome hora a hora los últimos sufrimientos del mísero agonizante (...), me obligaba a decir todo esto a la sociedad, que sigue con sus negocios mientras que esta cosa monstruosa ocurre (...) Desde este libro, cuando se ha cometido uno de esos crímenes públicos [mi] conciencia [me] ha dicho que ya no era cómplice de ellos» (Hugo, 11).

Observando con desencanto que «el único edificio que las revoluciones no destruyen es el cadalso» (12), Hugo expone una teoría pesimista de la historia «con Hacha mayúscula» como decía Alfred Jarry, y criticando la pena capital en el contexto descristianizado de la «muerte de Dios»⁴. Así la

⁴ «Antaño la religión abría [al condenado] un mundo en el momento en que la sociedad le cerraba otro: el cadalso no era más que una frontera del cielo. Pero qué esperanza metéis en el cadalso (...) ahora que todas las religiones son (...) como esos viejos navíos que se pudren en nuestros puertos y que en otros tiempos descubrieron tal vez mundos» (Hugo, 40), y concluye: «es horrible conservar al verdugo después de haber quitado al confesor».

obra «no es más que un alegato, directo o indirecto, como se quiera, para la abolición de la pena de muerte» (Hugo, 8). Para que el alegato «sea tan vasto como la causa, el autor ha debido suprimir en su tema lo contingente, lo accidental, lo particular, lo especial, lo relativo, lo modificable, el episodio, la anécdota, el nombre propio, y defender la causa de un condenado cualquiera, ejecutado un día cualquiera» (Hugo, 9).

En *El último día*, el condenado descubre ante la muerte, como lo formulará Jaspers, la imposibilidad radical de su existencia, su no poder no morir, su ser culpable, su ser incomunicable, de modo que la existencia misma es conducida al «naufragio» de todas sus posibilidades. Pero en su negatividad dicha experiencia encarna también una nueva posibilidad de escucha del misterio del ser: éste, pese a permanecer inobjetivable, se manifiesta a través de la «cifra» y el «símbolo», aunque de forma siempre inadecuada. Este trayecto verdaderamente iniciático es el que Hugo nos brinda en su obra, desde la negatividad y el «naufragio» ontológico hasta su ambigua e imperfecta superación a través de una escritura descifradora, que es la propia obra.

Así, antes que los escritores del siglo XX descubran en el condenado a muerte un aprendizaje del absurdo, Hugo concibió «la conciencia condenada a llenar su propio vacío» (Brombert, 1985: 36). Relacionando la cuestión social de la pena de muerte con el problema metafísico del mal, logró causar un desasosiego intelectual somatizado en el propio proceso de escritura y en el singular «enclaustramiento» del lector, inaugurando la literatura existencial moderna.

Bibliografía

- BROMBERT, V., *Victor Hugo et le roman visionnaire*, PUF, 1985.
 CUVILLIER, A., *Cours de philosophie*, Armand Colin, 1954.
 GARZANTI, *Diccionario de filosofía*, Garzanti, 1992.
 HUGO, V., *Le dernier jour d'un condamné*, París, Librio, 1995; París, Seuil, 1992 (para los distintos prólogos).
Oeuvres Complètes, ed Jean Massin, 18 vols., París, Le Club français du Livre, 1967-1970.
 LE MARINEL, J., «Postface» en *Le dernier jour d'un condamné*, París, Seuil, 1992: 211-227.



August Sander: *Trabajadores intelectuales del proletariado* (1925 ca.)