

El sentimiento trágico de la condición humana: dolor y muerte en la obra de Eugène Dabit

M. Carme Figuerola

Universitat de Lleida

Según el esquema comúnmente trazado por la crítica¹, los silencios, cambios de rumbo o las distintas funciones asignadas a un diario íntimo ofrecen al eventual lector del mismo indicios reveladores sobre el estado de ánimo de quien escribe. En el caso de Eugène Dabit, pese a su corta existencia y a su exigua trayectoria literaria, el discurso autobiográfico refleja la constante incertidumbre de este autor, sus angustias, a menudo eco del malestar común de su época², pero también producto de sus obsesiones individuales.

Dabit fue un hombre apasionado, afirman quienes lo conocieron³. Fruto de tal carácter nace un amor desmedido a la vida, incluso en sus manifestaciones más sencillas: «La vie, ma vie, je n'ai que ce mot à la bouche»⁴. Pero sus horas felices se alternan con muchos e intensos momentos de pesimismo en los cuales se pregunta por el sentido de su existencia y, por ende, de la condición humana y en los que, de forma paradójica, se sume en una angustiosa impotencia ante la muerte. Algunos aseguran incluso que llegó a presentir su fin⁵. Sea cual fuere, lo cierto es que la Parca habita en él desde antiguo e impregna sus reflexiones tanto en el ámbito de la ficción como en

¹ Seguimos a Brigitte GALTIER, *L'écrit des jours. Lire les journaux personnels: Eugène Dabit, alice James, Sandor Ferenczi*, Honoré Champion, Paris, 1997, p. 149.

² Theodore Zeldin subraya que «l'âge de la peur convient aussi bien pour désigner le dix-neuvième siècle que l'âge du progrès; ces deux formules en expriment chacune un aspect différent» (*Histoire des passions françaises 1848-1945*, Seuil, Paris, 1979, Tome V, «Anxiété et hypocrisie», p. 71).

³ Cf. los testimonios de Marcel Arland o de Jean Blanzat in AA.VV., *Hommage à Eugène Dabit*, Gallimard, Paris, 1939, p. 19 y 35 respectivamente.

⁴ Eugène DABIT, *Journal intime. 1928-1936*, Gallimard, Paris, 1989, p. 394. (21 de marzo 1936)

⁵ Remitimos especialmente al artículo de Christian DONADILLE, «Chronique d'une mort "pressentie"», *Roman 20-50*, diciembre 1994, n°18, p. 17-26. Pierre-Edmond ROBERT se manifiesta en ese mismo sentido en *D'un Hôtel du Nord à l'autre. Eugène Dabit 1898-1936*, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris VII, Paris, 1986, p. 208.

el del género autobiográfico. Así lo confirman palabras del orden de las anotadas en su *Journal* el 14 de mayo de 1932:

Quelque part Biche parlait de la mort. Et c'est cette mort que je sens monter. Il y a des instants où je suis si las —il y en a eu un tout à l'heure, l'espace d'une minute. Il me semble bien alors qu'il n'existe rien d'autre que ce sentiment mortel. [...] La mort est là dans chacun de nos gestes, dans chacune de nos minutes. C'est elle qui vit en moi, et je n'y échapperai pas comme l'entendent beaucoup en donnant vie à un être. Non. [...] Je ne sais rien sentir d'autre que la mort, elle domine toutes les vies, elle ternit toutes les lumières, elle est la fin de tout. Je n'entends pas cette seule mort physique, qui peut être une espèce de délivrance, mais cette mort qui ronge la vie comme un ver le fruit.⁶

A menudo los límites entre la escritura biográfica y la novela son difíciles de determinar, reduciéndose a veces a una mera diferencia en el tiempo de narración⁷. Amén de las transposiciones operadas por Eugène Dabit entre el *Journal* y sus obras de ficción, el lector percibe una voz común en ambas manifestaciones de forma que los temas capitales en el primero encuentran su correspondiente reflejo en las segundas. De ese modo, el individuo que lleva la muerte en su fuero interno la transmite al resto de sus obras.

Teniendo en cuenta dicha premisa nuestro estudio se basará en los tres libros con los que se inaugura su producción literaria y que, por varias razones, marcan su ingreso a la palestra literaria: *L'Hôtel du Nord*, *Petit-Louis* y *Villa Oasis ou les faux bourgeois*. Debido a su representatividad, tales títulos permitirán entrever el mensaje del escritor además de revelar una evolución significativa en su forma de concebir el mundo⁸.

Las distintas interpretaciones de *L'Hôtel du Nord*⁹ coinciden al poner de manifiesto cómo los personajes creados por Dabit se caracterizan por la uniformidad de sus vidas. Unas vidas determinadas por las miserias condiciones de su existir, «existences machinale irrévocablement rivées à des tâches sans grandeur»¹⁰ —aclara su autor— y que convierten a los habituales hués-

⁶ Eugène DABIT, *op. cit.*, p. 81-82. «Biche» es el apelativo con el que se refiere a su mujer, Béatrice Appia.

⁷ Michel BRAUD, *La tentation du suicide dans les écrits autobiographiques*, PUF, Paris, 1992, p. 18.

⁸ Recordemos que el mismo escritor deja percibir una cierta indignación ante los comentarios de la crítica cuando califican de «populista» las novelas posteriores a *L'Hôtel du Nord* sin atender a los cambios de óptica manifestados en las mismas (Eugène DABIT, *Train de vies*, Gallimard, Paris, 1936, p. 10).

⁹ Cf. el dossier consagrado a esta obra por la revista *Roman 20-50*, *op. cit.*, p. 27-46 además de los trabajos de Maryvonne BAURENS *Eugène Dabit. Dimension et actualité d'un témoignage*, Universita degli studi di Macerata, Roma, 1986, p. 32-33 o del mismo Pierre-Edmond ROBERT, *op. cit.*, p. 80-86.

¹⁰ *L'Hôtel du Nord*, Denoël, Paris, 1999 [1929], p. 36. En adelante nos referiremos a esta obra mediante *HdN*, seguido del número de página.

pedes del hotel en miembros de un universo falto de sentido y próximo al absurdo. Para el lector familiarizado con la literatura del siglo XX, la mención de este último término evoca naturalmente los nombres de Albert Camus o del que durante un tiempo fuera su amigo, Jean-Paul Sartre. Con todo, una diferencia esencial distingue a Dabit: en su caso los protagonistas de la ficción no se enfrentan con la realidad, no la cuestionan para poner de relieve sus fallas. Antes al contrario, sin reflexionar demasiado sobre las condiciones de ese mundo se repliegan sobre sí mismos, aceptándolo de forma neutra y callada. En ese sentido tanto enfermedad como muerte, por el sufrimiento que provocan, se convierten en vectores aptos para manifestar el sinsentido de la condición humana: ambas impiden a los individuos un alejamiento de su medio, de ese microcosmos que determina sus vidas a la par que constituye su único punto de referencia.

Estudios antropológicos¹¹ señalan el aspecto marginante del dolor, en el sentido de que aparta al ser de sus actividades y de su mundo. Desde esa perspectiva el sufrimiento aparece como un factor susceptible de minar lo más inherente al ser humano, esto es, su intimidad. Dicha faceta se manifiesta claramente en la segunda obra de Dabit, *Petit-Louis*, de talante parecido a *L'Hôtel du Nord*. El periplo iniciático que efectúa el protagonista en su camino a la madurez no está libre de sufrimiento. En este caso el dolor no procede de una enfermedad física, sino que es consecuencia de su malestar moral. Malestar presente sobre todo en dos momentos cruciales para el joven Louis, ambos relacionados con su formación como individuo: corresponden éstos respectivamente al principio y final de la guerra. Con tal de recrear «l'intimité ouvrière» —expresión que debemos a Nelly Wolf¹² y a diferencia de la obra que le lanzó a la fama, Eugène Dabit recurre a la forma autobiográfica. Ahora bien, los episodios en los que este «yo» se ve forzado a una apertura del círculo familiar se saldan con un final negativo cuya expresión se vehicula en forma de sufrimiento. Cuando estalla el conflicto bélico y el padre anuncia su marcha al frente, para el protagonista se convierte ésta en una experiencia de dolor existencial puesto que amenaza con destruir el núcleo íntimo del cual se nutre su felicidad. El mundo exterior irrumpen en el interior sin disponer del consentimiento del protagonista que interpreta la circunstancia más bien como una usurpación. El derrumbe simbólico de ese muro protector que es la familia resulta mucho más evidente al representarse por una doble vía: por una parte —la más evidente— las lágrimas vertidas, seguida además de la desfiguración de los seres queridos:

La douleur m'étoffe. Je ne reconnaiss plus le visage de mes parents ni leur voix, je ne sens plus leur amour m'entourer.¹³

¹¹ Cf. David LE BRETON, *Antropología del dolor*, Seix Barral, Barcelona, 1999 [1995], p. 32.

¹² Nelly WOLF, «L'intime et l'instant dans *Petit-Louis*» in *Roman 20-50*, op. cit., p. 63.

¹³ Eugène DABIT, *Petit-Louis*, Gallimard, Paris, 1988 [1930], p. 22.

A partir de ese instante, el empeño del joven consistirá en reconstruir ese espacio íntimo que le proporciona seguridad. Uno de los episodios capitales en ese trayecto se contempla durante su participación en el frente. Cuando tras varios intentos, Petit Louis parece por fin encontrar la amistad, la muerte le arrebata a su compañero. No deja de ser significativo que el novelista desciude las pérdidas ocasionadas por la barbarie y se centre tan sólo en el caso de su amigo. Como sucede en *L'Hôtel du Nord*, la muerte se caracteriza por arrebatar al individuo los rasgos que lo definían como tal. Conforme a ello Masse se convierte en «*cette chose raide, inhumaine, qui fut sensible, qui fut belle*». El ser alcanza así un anonimato que invita al protagonista a recluirse de nuevo en sí mismo. Por ese motivo el desenlace de la trama restablece la situación registrada al inicio: esto es, aunque convertido en un hombre, Louis regresa a su casa, a ese ambiente privado al que, para reconocerlo, debe considerar con su mirada de niño. Existe, pues, una voluntad de anular tanto el espacio como el tiempo. Con todo, tampoco en este caso se produce rebelión alguna contra el sistema que impone ese tipo de vida, por lo cual puede afirmarse una cierta consonancia entre este relato y el precedente¹⁴.

En sus dos obras iniciales, el medio adquiere una tal trascendencia que escapar de él, o al menos intentarlo, desencadena situaciones de sufrimiento: en *L'Hôtel du Nord* Lucie, la joven esposa de Mimar, deseosa de llevar una vida normal, cambia su habitación exigua aunque luminosa en el hotel por un apartamento propio. Sin embargo con sus tristes paredes esa nueva residencia se revela funesta al instaurar en el corazón de Lucie la añoranza de «*la belle vue qu'on avait à l'Hôtel du Nord*» (*HdN*, 169). Por fin, la tuberculosis termina con la vida de la recién casada y su marido se recluye de nuevo en el hotel. Parecida suerte es la sufrida por Debborger quien, a raíz de la muerte de sus dos esposas, se instala en el hotel hasta que, demasiado enfermo para vivir allí solo, debe trasladarse al asilo. Pese a su nuevo «hogar», el anciano visita regularmente sus antiguos aposentos, hasta el punto de acudir al sitio incluso cuando ya le resulta imposible reconocer su habitación en el *Hotel du Nord* y cuando se convierte en un extraño para los clientes del establecimiento, que no para sus propietarios.

El dolor pues, reduce al individuo a su punto de partida: el hotel, ese lugar anónimo e impersonal —expresión que debemos a Dirck Degraeve¹⁵— con lo cual se anula toda posibilidad de proporcionar un sentido a sus vidas puesto que también el hotel está destinado a la demolición. La enfermedad y de su mano, la muerte anulan así los posibles intentos por fijarse en el tiempo, por convertirse en parte de esa memoria colectiva: «*C'est comme si*

¹⁴ Recordemos que, aunque publicado un año después de *L'Hôtel du Nord*, *Petit-Louis* fue escrito antes (en 1927) y prefigura rasgos característicos de la novela más famosa de Eugène Dabit.

¹⁵ Dirck DEGRAEVE, «*La représentation de l'espace dans L'Hôtel du Nord d'Eugène Dabit*» in *Roman 20-50, op. cit.*, p. 43.

l'Hôtel du Nord n'avait jamais existé. [...] Il n'en reste plus rien... pas même une photo» (*HdN*, 217) concluye Louise al contemplar las obras que preparan la construcción de *Le Cuir moderne*. La representación imposible de los contornos del edificio en el recuerdo de su hasta entonces propietaria, que no es otra cosa que su muerte simbólica, transmite el pesimismo y la crisis existencial de su autor en esa época, según confirman estudios críticos:

Dabit, comme ses personnages, est enfermé, tourne en rond, souffre et ne comprend pas. [...] tout s'écrit à partir d'un point central qui est le vide existentiel, point central qui correspond à ce point mort qu'est l'hôtel.¹⁶

Pero, por si la muerte —al igual que el episodio opuesto a ella, el nacimiento— pudiera inscribir en la trayectoria de los individuos un antes y un después, el narrador le niega tal potestad mediante dos modos: el primero consiste en la ausencia de dramatización a la cual somete dichos acontecimientos. No existe recreación de los mismos sino que basta una escasa línea para anunciar el final de los personajes: «Ladevèze était mort pendant la nuit» (*HdN*, 143) «Lucie mourut un vendredi matin» (*HdN*, 171). Fórmulas en las que la indeterminación temporal contribuye a arrebatarles su importancia como actos con trascendencia en ese microcosmos cuyo núcleo es el hotel.

Por otra parte, los tres fallecimientos a la par que la llegada al mundo del hijo de Renée se producen fuera del recinto del *Hôtel*. Con ello parece rechazarse la posibilidad de que se altere un orden intrínseco que determina el futuro del hotel, un orden que impone a los miembros de esa comunidad la indiferenciación. Con el fin de insistir en dicho aspecto el autor reduce a la nada la eventual supervivencia de los seres. De ese modo se origina la desgracia de Deborger:

Chaque dimanche, il allait fleurir la tombe où elle reposait. Seulement, les concessions ne durent que cinq ans; un jour, il avait trouvé la fosse ouverte et il ne restait plus rien de Marie... qu'un nom... (*HdN*, 75)

Y por si la memoria pudiera engrandecer el episodio, Eugène Dabit minimiza el dolor del personaje, la soledad a la cual lo relega al calificarlo, por boca de un contertulio, de «petites histoires».

Otro de los ejemplos de esa voluntad de reducir a los seres a un vacío existencial inherente al recinto se transmite al lector mediante el caso de Ladevèze. Si bien éste acude al *Hôtel du Nord* en busca de un sitio donde puedan transcurrir con calma sus últimos días, lo cual ha permitido a críticos como Maryvonne Baurens definir el hotel con el término de «havre»¹⁷, no es menos cierto que el rechazo de los demás y el apremio de la patrona lo instan

¹⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 32.

a ingresar en el hospital Saint-Louis donde se produce su fallecimiento. Pero la trascendencia de esta muerte aumenta al producirse, unos días después, la visita inesperada de su esposa con el propósito de recoger los enseres pertenecientes al difunto. Este nuevo personaje, presentado al lector con la celeridad de un croquis, muestra hasta qué punto Dabit rehuye proporcionar a sus criaturas un retrato detenido, relegándolas al estatuto de extraños entre sí: el lector sabe tan poco de Ladevèze que desconoce incluso su estado. A lo que se añade el empeño de la mujer por aniquilar cualquier tipo de relación con dicho establecimiento. Dicho recurso pone de manifiesto el determinio del novelista por alejar la muerte del hotel para evitar con ello, la ruptura de la monotonía existencial característica de sus habitantes y que les confiere ese destino común: una vacua existencia.

La muerte, a diferencia del sufrimiento, debe vivirse a nivel individual, condición que, en otros términos, debería singularizar a los seres, dotar sus vidas de un sentido ajeno a la naturaleza del sitio.

Sin embargo, a primera vista, el ejemplo de Ladevèze podría parecer contradictorio con las tesis anteriores puesto que Louise Lecouvreur lo toma como referente próximo al acudir al hospital en visita de Lucie Mimar ya próxima al final de sus días. Con todo, es reveladora la fórmula escogida para caracterizarlo: «*Elle[Mme Lecouvreur] se rappelait Ladevèze, l'homme au parapluie!*» (*HdN*, 170) El único detalle que singulariza al individuo no evoca su dolor sino ese paraguas que, pese a las reclamaciones de su emperifollada esposa, nunca poseyó durante su estancia en el hotel. Por tanto, Dabit construye y determina a sus personajes en base a una no-existencia, aspecto que recuerda ese vacío del que tales criaturas son víctimas.

Por otra parte, alejar la muerte de su entorno contribuye a resignar a los residentes a la aceptación de sus miserables condiciones de vida. «*A quoi bon?*» se pregunta Renée ante el generoso ofrecimiento de Emile Lecouvreur para proporcionarle buenas referencias posiblemente útiles para su futuro. Porque, de hecho, la joven y, por extensión el lector, son conscientes de su inutilidad. El futuro de Renée no se presenta halagüeño, antes al contrario: en un proceso de corte naturalista el nacimiento de su hijo había ofrecido una falsa tregua a su degradación; «*Renée —constataba el narrador— n'avait jamais été si appétissante: dans le calme d'une vie saine, elle s'épanouissait*» (*HdN*, 101). Ese estado deja paso muy pronto a su ingreso en las filas de una prostitución velada pero al fin y al cabo prostitución, aunque los propietarios del inmueble hayan rechazado desde el principio convertirlo en un burdel. La novela insiste en mostrar cómo el fallecimiento del niño la aboca a esa condición. De ese modo, la muerte pone en evidencia la fragilidad del ser humano: pese a su ausencia —lo cual reitera la falta de sentido transmitida por el hotel— el pequeño vástago de Renée constituía el hilo del cual pendía la suerte de su madre. Su fallecimiento provoca en ella reacciones próximas a la

animalidad, esto es, una nueva despersonalización —«elle sanglotait sans penser à rien de précis. Puis, avec un gémissement de bête, elle se redressait et quittait la chambre» (*HdN*, 124-125)—. El ser queda reducido a «une existence machinale», por utilizar la expresión misma del escritor, de la que se han desterrado los sentimientos y que, por tanto, se debate entre la rutina cotidiana y la despreocupación por el futuro más próximo: forzada a abandonar el Hotel, Renée no efectúa reflexión alguna sobre su rumbo, sino que se deja llevar por la multitud de coches que caracterizan la vida ciudadana. La trayectoria de esta mujer, situada en una postura diametralmente opuesta a la de su confidente Louise Lecouvreur y con mayor relevancia a nivel estructural por el paralelismo que supone el caso de Jeanne, plantea una problemática relativa al papel de la mujer en la sociedad. Tema que Eugène Dabit seguirá abordando también en sus posteriores novelas.

De hecho, la nefasta suerte de Renée se anuncia en la asociación que Emile Lecouvreur realiza entre dicha criatura y el cadáver rescatado del canal. Constituye éste otro pasaje esencial para comprender el halo de ambigüedad que rodea a la muerte. En primer lugar, para quienes sacian su escaso tiempo libre con el alcohol, las cartas o las mujeres, se trata ésta de un espectáculo «On repêche un macchab. Amenez-vous! On sera aux premières» (*HdN*, 84) advierte una voz al patrón del hotel. El episodio da paso a lo extraordinario y desde ese prisma convoca la curiosidad de Lecouvreur. No obstante, lejos de obligar a la reflexión, la contempla como un acto sin trascendencia alguna: la metáfora de las espinacas que acude a su memoria para reflejar el color del muerto evoca su pertenencia a un mundo prosaico en el que los individuos se limitan a estar de paso.

La muerte provoca una deshumanización del ser, puesto que no sólo le aparta de la vida sino que lo fragmenta. No alcanza a despertar sentimientos «—Y a pas de quoi se tourner les sangs!», sino tan sólo sensaciones, lo cual justifica el acento puesto sobre el olor desprendido o la insistencia en sentidos como el tacto o la vista. La joven ahogada no es más que un «paquet de vieux chiffons»; no hay en su cuerpo unidad alguna:

Un visage de femme, jeune, tuméfié, taché de vase, la bouche tordue, les yeux clos; des cheveux gluants comme de la filasse mouillée. La méchante robe noire colle à des membres grêles.[...] Les souliers bâillent; un bas, déchiré, découvre un peu de chair.[...]

—La môme, je croyait [sic] qu'elle allait se détacher en morceaux. Les membres lui tenaient plus au corps. (*HdN*, 85 y 86)

Antes al contrario, sus rasgos traducen una fealdad susceptible de disgustar incluso a quienes, como Lecouvreur, están acostumbrados a la miseria de la condición humana. De nuevo se niega el aspecto melodramático del acontecimiento. Pese al relato épico que Julot persigue en el mostrador del

bar, el episodio ingresa en la más estricta normalidad: «On s'y fait» sentencia él mismo. Según su narración, no existe diferencia alguna entre el ser humano, el reino animal y los despojos de basura ordinaria: todo se junta en la cuenca de la *Villette* y desciende por el canal Saint Martin. Ni la vida ni la muerte dejan huella. Ambas reproducen un fluir paralelo al que efectuan los clientes del *Hôtel* en su movimiento de ocupar y desocupar sus habitaciones a un ritmo inicialmente mesurado y con mayor presteza al producirse la desbandada final. Ese nihilismo nos permitía referirnos antes al «absurdo» aun teniendo en cuenta las diferencias que separan al autor de los representantes de este género.

De forma premonitoria el canal había suscitado ya la desconfianza de Louise en su primera visita al establecimiento. D. Degraeve define ese pasaje en los siguientes términos: «Visite d'aveugles, pèlerinage nocturne où l'espace se dérobe à toute qualification, à toute dénomination»¹⁸. La oscuridad tanto en el interior como en el exterior del edificio impide describir sus rasgos. Esa indefinición se completa con el «bruit sinistre» emitido por la esclusa para prefigurar así el trágico final. Por consiguiente, lejos de experimentar una mejoría, el existir de los Lecouvreur se inscribe en un movimiento cíclico que encadena su desenlace con el punto mismo de partida.

El conjunto de muertes reflejadas en la obra se convierte así en vector para expresar el pesimismo del novelista: el cese de la vida no sólo no suscita indignación alguna, sino que constituye un retroceso hasta el origen: Déborger sigue siendo víctima de la soledad, después de la breve «emancipación» que le había procurado su matrimonio con Lucie Mimar regresa al hotel, Renée continúa ofreciendo su cama al mejor postor...

Mencionábamos anteriormente cómo el dolor inscribía en quienes lo padecen un halo de marginación. Ese efecto surge cuando el individuo se ve empujado a revelar su intimidad: basta con recordar la historia de Renée. Sus vértigos, sus dolores de cabeza y, en definitiva, los síntomas físicos delatan su embarazo, y por ende, la situación moral comprometida que su estado conlleva.

Por ese motivo y porque el sufrimiento es de naturaleza individual y subjetiva¹⁹, suele manifestarse en la habitación, esto es, en un lugar originalmente estandarizado que cada uno adapta a sus necesidades. En el fondo, las distintas funcionalidades asignadas al espacio no hacen más que poner de manifiesto los puntos débiles de cada ser, sus necesidades más profundas. El escenario de lo íntimo contrasta así con el recinto de la planta baja donde se reúnen para pasar el escaso tiempo libre en el que disfrutan de placeres harto

¹⁸ Dirck DEGRAEVE, *op. cit.*, p. 36.

¹⁹ Rosclyn REY, *Histoire de la douleur*, Ed. de la Découverte, Paris, 1993, p. 9.

sencillos²⁰. Tampoco allí los logros resultan demasiado beneficiosos: una copa de bebida, una partida de cartas o el alterne suman el todo. No se generan sino encuentros superficiales que en nada modifican la esencia de los personajes, incapaces éstos de abandonar su estatuto de extranjeros unos frente a otros²¹. El sufrimiento se reserva, pues, para los escenarios donde la intimidad corre el velo: el caso de las hermanas Pellevoisin aporta un claro ejemplo. El microcosmos representado por su habitación permanentemente custodiada por el cerrojo contiene salvaguarda la integridad moral que las caracteriza²². La incursión del exterior mediante las relaciones amorosas de Julie es sancionada con el confinamiento de la joven a su reducto en el hotel. No existe pues, ruptura de ese orden que se impone aun cuando provoque sufrimiento. Desde ese punto de vista, recurrir a un uso social del dolor, esto es, infingirlo como castigo sea cual fuere la fórmula utilizada (Trimault hace uso de la violencia física con Renée, Ramillon se desquita con su mujer y su hija...) aparece como un acto habitual y relacionado con el papel de la mujer. Pese a no causar reacción alguna por parte de los individuos que surcan la novela, ni siquiera en aquellos que —como los Lecouvreur— encarnan la presencia de determinados valores además de ofrecer una cierta unidad al relato, dicho dolor conduce a los personajes a tomar conciencia de la mediocridad en la que se debate su vida: basta con comparar a la Renée que se aleja hacia el tumulto de automóviles con la muchacha que con tal de complacer a su compañero «s'engageait dans la vie sans avoir souci du bien ni du mal» (*HdN*, 34). Asimismo evocaremos las lágrimas de Ginette cuando se enfrentan su marido y su amante, o recordaremos a Jeanne cuya suerte sigue muy de cerca la de Renée, tras la pérdida de su inocencia:

Un matin, en rangeant la chambre de Couleau, elle découvrit dans la poche d'un veston une lettre de femme. La semaine précédente, son amant était sorti plusieurs soirs de suite pour aller «régler un poste».

Elle froissa le papier et pleura. Tout le monde lui avait menti, Chartron, Couleau, la cartomancienne qui lui prédisait du bonheur... (*HdN*, 191)

²⁰ Algunos críticos han destacado el carácter ambiguo de la escritura de Dabit: el novelista describe el desconcierto de los humildes ante las miserias condiciones de su existencia, pero también es consciente de su resistencia a abandonar ese círculo en el cual transcurren sus días y que, de tanto en cuando, les proporciona su felicidad. (Cf. Maryvonne BAURENS, *op. cit.*, p. 30. Pierre-Edmond ROBERT, *op. cit.*, p. 159).

²¹ Prueba de ello es la indiferenciación de los personajes que a menudo se encuentran definidos por su nombre y su oficio. (Bernard Alluin, *op. cit.*, p. 27-28).

²² El pasaje evidencia de nuevo la delicada postura que el autor observa para la condición femenina y para su sexualidad a la cual se ofrecen dos únicas alternativas: o bien se encauza con fines de reproducción, o bien se degrada en el comercio carnal.

Es evidente que *Madame Lecouvreur* se encuentra a las antípodas de estos personajes-tipos debido al estatuto particular que se le asigna²³. Dabit la singulariza especialmente dotándola de una virtud como es la bondad latente, por lo general, en sus sentimientos maternales que no sólo se aplican a su hijo sino que benefician también a sus clientes: a ella confían sus desgracias Renée y Jeanne; ella socorre a Deborger cuando ya nadie lo reconoce; ella visita a los moribundos Lucie y Ladevèze pese a la aprehensión que en su fuero interno le provoca la enfermedad. Su actitud piadosa resulta de lo más significativo si se tiene en cuenta que su principio de vida feliz consiste, simplemente en «vivre avec les siens sans chômage ni maladie». Este juicio formulado, según aclara el autor, desde su «simplicité d'ouvrière» proporciona a la enfermedad una dimensión social, convirtiéndola en una de las plagas a las que están sujetos los desheredados. En este sentido y como podrá constatarse más adelante, existe una oposición radical entre su comportamiento y el de su hipocondríaca homóloga de *Villa Oasis*. Aquejada de una pleuresía, Louise afronta su dolencia con un estoicismo y una generosidad que la distingue del resto de los huéspedes: los primeros síntomas se disimulan gracias a la fortaleza proporcionada por sus orígenes campesinos, pero ni siquiera cuando la enfermedad la obliga a guardar cama Louise Lecouvreur descuida sus tareas al mando del hotel. Desde allí emprende una lucha contra dos frenes que, según sus esquemas, responden a una naturaleza común: su mal y el aseo de su establecimiento. En ambos casos se trata de vencer a un elemento de efectos nocivos para el orden que los patrones han querido instaurar en el Hotel *du Nord*. A nuestro entender, si Eugène Dabit redime a este personaje se debe a que Louise se pronuncia siempre con cierto orgullo respecto a su condición obrera, aunque, se trate de una victoria poco convincente: «La rumeur du canal lui semblait emporter sa maladie comme un mauvais rêve» (*HdN*, 62). Es cierto que en lo sucesivo no se producen alusiones a su dolencia, pero también es manifiesto que las aguas del canal no constituyen una garantía certera: la misma Louise advertía su aspecto siniestro en las primeras páginas del relato y además, por boca de Julot, el cauce se convierte en lecho mortal de tantos y tantos individuos anónimos confundiéndolos con los despojos de basura allí arrojados.

Pese a lo anterior, tampoco en el caso de Louise el mal sufrido sirve para provocar ningún tipo de rebelión contra sus condiciones de vida, sino que se admite pasivamente. Por ese motivo a la llegada de Ladevèze Louise siente un escalofrío al adivinar el peligro que éste encierra: como la muerte, la enfermedad se convierte en un factor desestructurador cuya presencia impide a las vidas de esas criaturas alcanzar un sentido. Este concepto justifica-

²³ Eugène Dabit se había propuesto llevar a cabo un homenaje a sus propios padres a través de las figuras de los Lecouvreur tal y como él mismo confesó (*Correspondance Eugène Dabit-Roger Martin du Gard*, Edition présentée par Pierre Bardel, CNRS, Paris, 1986, p. 171, 204).

ría comparaciones como «sa [de Ladevèze] toux traversait l'hôtel comme un mauvais vent d'automne» (*HdN*, 143) donde el referente que alude a un fenómeno propio de la naturaleza traduce la indefensión del ser humano ante la adversidad.

Así se explica también que los efectos del sufrimiento en Ladevèze constituyan un eco de la deshumanización impuesta al cadáver rescatado del canal. De nuevo el retrato se caracteriza por sus rasgos fragmentados además de conceder un papel importante a los sentidos.:

Louise examina son nouveau locataire [Ladevèze]: un fantôme, une grande perche, squelettique et dégigandé, avec un visage hâve et des yeux fiévreux... Quelle odeur étrange il apportait. (*HdN*, 141)

Ses genoux pointaient sous les draps [...] Les yeux au plafond, respirait péniblement; son visage, ses mains étaient moites. (*HdN*, 142)

Y si el salón del inmueble sirve a sus clientes para encontrar algunos momentos de fraternidad o para vivir unas pocas horas felices, a Ladevèze el recelo de sus vecinos lo relega a su habitación. Con todo, en este habitáculo no sucede nada de lo que debería²⁴: Ladevèze no realiza sus aspiraciones en cuanto a su restablecimiento. París, ni en su defecto, el microcosmos del hotel que lo substituye, no logra liberarle de los médicos, antes al contrario, su habitación misma se convierte en hospital exhibiendo así un rasgo íntimo y definitorio como es su olor.

En definitiva, el tratamiento del dolor en esta primera obra de Dabit contribuye a crear ese mundo caracterizado por la uniformidad de los seres y de sus existencias. Como sucede en los retratos de los personajes, no existen descripciones minuciosas de sus enfermedades. Antes al contrario —excepto en el caso de Louise de quien sabemos sufre una pleuresia—, ni siquiera se proporcionan al lector sus nombres²⁵, además de ignorarse sus causas y sus consecuencias físicas. A nuestro juicio, el rechazo a denominar traduce el empeño del novelista por subrayar el sinsentido de las existencias de quienes padecen. Proceso que sería también aplicable al sufrimiento moral, tanto el provocado por el amor como por la muerte y que desvela el pesimismo del novelista.

²⁴ Otro ejemplo de esa «inadaptación» del espacio puede observarse en el caso de Couleau: promete éste fabricar transistores. Dicha empresa nunca llegará a buen puerto. En su lugar, la habitación constituirá la «sedex» donde se da rienda suelta a sus instintos pasionales. Tampoco para Renée su estancia constituye el hogar al cual ansía ni durante sus relaciones con Trimault, ni durante la corta vida de Pierrot.

²⁵ En los casos de Lucie y Ladevèze adivinamos que puede tratarse de tuberculosis —enfermedad que también padecerá Hélène en *Villa Oasis*— por la tos y los esputos y porque en la época se trata todavía de una enfermedad infecciosa que provoca una mortalidad importante (Michel LEYMARIE, *De la Belle Époque à la Grande Guerre. 1893-1918. Le triomphe de la République*, Librairie Générale Française, Paris, 1999, p. 13).

Con la tercera obra del autor se inaugura una nueva óptica. Ignoramos si dicha evolución se habría producido del mismo modo de no haberse originado una acogida llena de controversias en torno a *Petit-Louis*²⁶. Sea cual fuere, Dabit se muestra más comprometido con la causa obrera a la par que cede el paso a una visión más optimista. Esta postura se aprecia ya en la particular estructura de *Villa Oasis ou les faux bourgeois*.

En su entramado tanto la enfermedad como su consecuencia extrema, la muerte, adquieren una función harto decisiva puesto que la intriga se articula en base a dichos motivos temáticos. La novela se divide en tres partes, cuyos epígrafes, «Hélène», «Irma», «Julien», evocan a sus tres protagonistas. Una tras otra narran el curso de las dolencias y el posterior fallecimiento de los respectivos personajes epónimos. Cada individuo ve cambiar su destino a raíz de la pérdida de al menos un ser²⁷, de manera que se forja una estructura cerrada donde la aventura comienza con el fin de Mamina y concluye con el de Julien. La muerte se convierte, pues, en el eje vertebrador del relato sobre todo al instaurar una antítesis fundamental entre la familia de los Monge y la de los Arenoud cuya pervivencia convertirá el comportamiento de estos últimos en modelo autorizado por el escritor. De lo anterior se deduce que, a diferencia de *L'Hôtel du Nord*, la muerte no es vivida en este caso con pasividad y sin reflexión alguna. Lejos de ello, el temor a perder la vida actúa como revulsivo e implica una búsqueda personal por parte de los personajes.

Como en los dos relatos precedentes en el tiempo, Dabit impone a sus criaturas de cartón un espacio cerrado, un microcosmos en el que la muerte provoca un razonamiento de naturaleza social: si en los textos anteriores se generaba un movimiento circular de forma que entre el principio y el fin de la trama, se anulaba cualquier posible evolución, en este caso el aniquilamiento de los protagonistas pone en evidencia la enseñanza moral del libro: la elevación social que los Monge han perseguido a lo largo de su vida acaba en un chasco, pero al menos ha servido para proporcionarles una perspectiva, un objetivo hacia el cual orientar sus actos.

En este caso la enfermedad y de su mano la muerte, lo cubren todo con su manto, de forma que los personajes se encuentran determinados por el sufrimiento ya desde sus orígenes mismos. Como es propio de su estilo, Dabit resume en grandes trazos el pasado de Hélène, sin embargo, queda de manifiesto que el fallecimiento del padre y de su segunda mujer han conllevar giros decisivos en su vida. Factores de cambio, en el primer caso provocan su regreso desde Canadá a Europa y, con mayor trascendencia, en el segundo Hélène accede a su verdadera identidad, por lo que, una vez descubierto el secreto de su filiación accede al cambio de familia, objeto del relato

²⁶ Cf. Pierre-Edmond ROBERT, «Postface» in *Petit-Louis*, *op. cit.*, p. 271.

²⁷ Hay que recordar que a lo largo del relato se producen también las muertes de otros personajes secundarios como Charlier o el «père» Adam.

contenido en esta primera parte de la obra. A lo anterior se añade una infancia llena de «déceptions et souffrances», aunque su enfermedad terminará por modificar esa opinión inicial.

En cuanto a Irma, si bien no se relata con detalle su pasado, la similitud establecida respecto a su hija permite adivinar unos orígenes no demasiado halagüeño. Por último, Julien desciende de una familia de obreros segada también por la muerte: «Il était l'aîné d'une famille de trois enfants qu'une vieille tante, épicière, avait recueillis à la mort de la mère Monge»²⁸. A lo cual se añade la estricta correspondencia que en la obra se atribuye entre clase obrera y enfermedad:

Elle [Irma] avait cru s'assurer pour ses vieux jours une compagne, c'était une malade qui lui tombait sur les bras, une fille qui malgré son changement garderait la grossière empreinte du milieu ouvrier. (*VO*, 59)²⁹

Caracterización que, en los parámetros de los Monge se esgrime como un defecto, pero que el lector —siguiendo la mirada crítica del novelista— desautoriza como lo hace con sus portavoces.

Mientras en *Petit-Louis* el sufrimiento se originaba cuando el entorno se inmiscuía en el círculo íntimo, en la obra presente todos los intentos tienen como objeto la falsa reconstrucción de un núcleo familiar inexistente puesto que funda su espíritu no en la afectividad inmaterial sino en un principio económico: el aburguesamiento. Dabit insiste en ese aspecto al subrayar que pese al matrimonio celebrado entre Julien e Irma sus vínculos se definen en términos de una asociación que cuenta incluso con su contrato notarial (*VO*, 92). Desde ese objetivo la irrupción de Hélène y de sus dolencias van a asestar un golpe fatal a dichos proyectos. Instaura así un paralelismo en dos niveles de la diégesis: la joven provoca en sus benefactores un efecto mortal idéntico al que la tuberculosis origina en su cuerpo. Se convierte entonces en un obstáculo para el logro de los planes ideados por los Monge y lejos de integrarse en el clan de acogida, no logra vencer los límites que la convierten en una extraña dentro de ese ambiente constituido por la clase de nuevos ricos.

Con todo, el mensaje aportado por los protagonistas quedaría difuminado de no contar con un ejemplo contrapuesto: los Arenoud, eco de la voz del mismo Dabit. A diferencia de los Monge, estos últimos se caracterizan por su orgullo respecto a su condición obrera, llegando incluso a formular reivindicaciones políticas, lo cual establece una distinción fundamental entre esta obra y las precedentes. En esa senda y, puesto que el motivo de la en-

²⁸ Eugène DABIT, *Villa Oasis ou les faux bourgeois*, Gallimard, Paris, 1998 [1932], p. 46. En adelante nos referiremos a esta obra mediante *VO*, seguido del número de página.

²⁹ Cf. también «[La maladie]C'est la faute à la mère Lagorio et à son époux le macaroni, chez eux on devait boire et vivre sans hygiène, comme partout dans le peuple» (*Ibid.*, p. 60).

fermedad actúa como hilo conductor de la novela, parece lógico que los Are-noud manifiesten una postura distinta respecto a la misma. Ante los primeros síntomas notables ya desde la llegada de Hélène, Irma —hipocondríaca y demasiado obcecada en sus planes— exhibe su superficialidad al responder en su lenguaje habitual, esto es, siguiendo un criterio económico: «On ne craint rien avec un manteau de fourrure, je t'en paierai un.» (*VO*, 17), argumento que posteriormente se desautoriza a través del buen criterio de Berthe: «Ce n'est pas ça qui te guérira» (*VO*, 44). Irma asocia el factor económico con el término salud; así lo evidencia en su visita al hospital cuando luce más joyas que nunca cual si se trataran de sortilegios para vencer la enfermedad. Es evidente que el novelista traduce en esta obra un tema ya planteado en las anteriores: el papel de la mujer y la maternidad. Si en *L'Hôtel du Nord* el ejemplo de Louise Lecouvreur se contraponía al de Renée y Jeanne, aquí Berthe representa la otra cara de la moneda que Irma. De hecho, el relato tiene como objeto demostrar lo que desde el principio se advierte al lector:

Il [Julien] entrevoyait des complications, un tas de petits ennuis. Irma aimait sa fille, mais ne saurait s'en occuper; elle-même, si on n'était plus là pour la soigner! (*VO*, 25)

De tal comentario se deduce la incapacidad de Irma para asumir esta función. Aspecto que Hélène subrayará durante su enfermedad al relegarla al mismo estadio que la enfermera contratada al calificar a ambas de «deux infirmières revêches». La falsedad anunciada en el subtítulo y que alude a su condición social se hace extensiva al resto de sus características definitorias: Irma es artífice de un falso núcleo familiar por dos razones. Por una parte, se revela incapaz de cumplir con la maternidad; por otra, convierte el que debería ser círculo más próximo en un espacio vacuo e impersonal: regentar el burdel significa estar al mando de un sitio de paso, donde la intimidad tiene un precio y por tanto, deja de serlo. Pero además, Irma desvirtúa la naturaleza de su hogar al convertirlo en una prolongación del Montbert a raíz de sus relaciones adulteras con Alfred. Esa divergencia entre lo real y lo aparente se instaura también en su estado físico: apenas si el novelista describe su enfermedad. Se habla de «douleur interne», de neurastenia, de temor a la muerte y al sufrimiento, lo cual transmite al lector un perfil de ser hipocondríaco que redunda en el motivo de la falsedad. Y por si dicho atributo pudiera pasar desapercibido, el escritor lo convierte en la causa moral que acelera el fallecimiento de Hélène. En su conjunto el final de los personajes trunca la consecución del elemento más deseado por cada uno de ellos: una familia para Hélène o una vida burguesa para Irma y Julien. Así se justifica que el aura de la enfermedad y, por extensión, de la muerte alcance una omnipresencia tal en la novela. Andando el hilo del tiempo, mientras en las obras anteriores el pesimismo de Dabit se apreciaba al representar un mundo falto de sentido

donde no existía evolución posible, en el caso presente sí se entreve un fulgor de esperanza: aunque el trecho andado por los tres protagonistas sea regresivo, existe en *Villa Oasis* una búsqueda consciente de la felicidad. A la indiferencia de sus antecesores se contrapone aquí un empeño que, pese a resultar equivocado, nace de la voluntad de cada individuo. Por ese motivo, al final de sus días, en un movimiento circular que sanciona su trayecto, los personajes rememoran con añoranza el pasado. Buscan en él una victoria del presente a la par que una esperanza para el futuro: Hélène evoca con nostalgia el trabajo de su infancia, sus frugales pero sabrosas comidas; antes del siniestro accidente Irma se propone regresar a París para retomar una vida harto parecida a la que precediera a su retiro en *Villa Oasis*; por último Julien reconoce su error y propone su intento de enmendarse mediante un acto de reconciliación con sus orígenes:

Personne ne connaissait son destin. Lui pas plus que les autres. Ainsi, il avait cru s'élèver et réussir, et voilà, il avait gâché sa vie pour un faux idéal, il aurait dû rester tout honnêtement ouvrier comme Berthe et son frère Charles. Enfin, il leur léguerait sa fortune; la famille verrait qu'il était demeuré quand même fidèle à ses origines. (*VO*, 237)

Cual moraleja de la obra, se inscribe en el corazón de la misma un movimiento centrípeto distinto al establecido en *L'Hôtel du Nord* y que tampoco se corresponde con el que anima *Petit-Louis*: los habitantes de la *Villa* retroceden hasta su punto de partida y admiten lo erróneo de su comportamiento. Descubren, pues, los beneficios de la generosidad a la par que postulan una cierta moral del trabajo; los huéspedes del *Hôtel* abandonan un sitio sin haber marcado un rumbo a sus vidas justamente porque el lugar en sí mismo carece ya de sentido. En cuanto al joven Louis Décamp, si bien es cierto que también regresa a su origen, la familia, no es menos evidente que ese repliegue final es el último eslabón de una serie de intentos malogrados por las circunstancias históricas. En su caso, el protagonista no toma conciencia de su error porque, a diferencia de los Monge, no se ha erigido en artífice de su destino. La guerra se presentaba en esa ocasión como un mal que los desafortunados deben soportar aun si conlleva el riesgo de sus propias vidas. Por el contrario, a los supervivientes de *Villa Oasis* les queda la esperanza —ideológicamente marcada con el sello del comunismo— de alcanzar, con su esfuerzo, un futuro mejor.

Pese a las diferencias entre las citadas novelas, un detalle une particular y especialmente a la primera y la última: el dolor provocado por la enfermedad o la muerte, pese a tratarse de una temática secundaria, aporta al escritor un eje decisivo sobre el cual construir el entramado de sus obras. Los devastadores efectos del sufrimiento alcanzan tanto la vida de los más humildes como la de los «assez riches pour s'être constitué une retraite et une fin

comparable à celle d'un pensionné ou d'un rentier, mais pas assez intellectuellement évolués pour appartenir, socialement, à ce qu'il est convenu d'appeler la bourgeoisie»³⁰. Tan sólo hay que recordar el fenómeno deshumanizador que conlleva la muerte a su paso: en el pasaje que relata la visita de Irma a su hija en el hospital los enfermos se describen genéricamente concediéndoles la misma importancia que a los muebles del recinto. Cuando el narrador, siguiendo de cerca la técnica cinematográfica, pasa a otro plano más cercano el enfoque muestra fragmentos humanos: «les visages grimpaient; des bruits de toux, comme des râles» (*VO*, 63), «des corps allongés, des faces décharnées» (*VO*, 64), fraccionamiento que culmina con la despersonalización. Así pues, la enfermedad o la muerte despojan al individuo de sus rasgos más íntimos como puede ser el nombre: «La 12 est morte» —recuerda Hélène. En su propia carne ella constituye un ejemplo de esa pérdida: quien antes fuera «le portrait craché» de su madre se convierte al final en un amasijo de órganos dispersos entre sí³¹. Idéntica suerte sufre Julien a quien la Parca proporciona «une face méconnaissable, douloureuse, bleue» (*VO*, 239).

No podríamos concluir sin recordar que la muerte, además de ser temida por el hecho de truncar los planes del ser humano, resulta doblemente sobrecogedora por sumir al individuo en la más absoluta soledad. Es harto significativo que los tres protagonistas de esta última obra fallezcan en medio de un absoluto aislamiento: para Julien e Irma la *Villa* se convierte en una especie de prisión funesta incapaz de eclipsar su vida parisina³². En cuanto a Hélène, pese a contar con la presencia de los más próximos durante su trance, no existe comunión alguna entre ellos y la moribunda, marcada indeleblemente por su estatuto de extranjera y por otra parte, consciente ahora del secreto de su madre, esto es, de los falsos principios que guíaran su pretendida intimidad.

En suma, aunque somero, el examen de estas tres obras permite percibir la alianza establecida por el novelista entre enfermedad, muerte y condición humana. La relación adquiere gran relevancia por el hecho de manifestarse a un doble nivel: por un lado, desde el punto de vista temático los tres elementos constituyen componentes intrínsecos de la moral de Eugène Dabit. Por otro, en el ámbito de lo narrativo, los factores *enfermedad* y *muerte* constituyen sólidos pilares que el escritor utiliza para vehicular el mensaje principal —ya sea pesimista u optimista— de sus novelas. A los ojos de Dabit los efectos de dichos elementos alcanzan más allá de la ficción. Por

³⁰ Tomamos la expresión con que Le Sidaner resume a los protagonistas de *Villa Oasis* (Louis LE SIDANER, *Eugène Dabit*, Editions de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1938, p. 14).

³¹ *Villa Oasis*, *op. cit.*, p. 84.

³² Esa constatación por parte del escritor ha dado pie a hablar de un criterio ambiguo en el trato que Eugène Dabit realiza sobre el tema de la ciudad (Cf. vg. Maryvonne BAURENS, *op. cit.*, p. 86-87).

ello también su *Journal* contiene frecuentes alusiones a los mismos y traduce, así, esa profunda avidez de vida que Dabit manifiesta hasta poco antes de su desaparición:

La vie. Ah! Que je voudrais vivre encore, je ne fais que commencer à vivre! [...] il me faut vivre ici pleinement, vivre dans le présent —qui me comble.³³

En su caso realidad y ficción corrieron un mismo destino y, como sus personajes, Eugène Dabit sucumbió también a una muerte prematura que vino a truncar sus planes, al menos en lo referente al ámbito literario.

³³ Eugène DABIT, *Journal, op. cit.*, p. 418-421.