

Las novelas de corriente de conciencia y la obra de Hélène Lenoir

Lucía Montaner Sánchez

Universitat de València

Lucia.montaner@uv.es

Résumé:

La naissance du roman de la modernité s'est marquée par l'intérêt croissant des narrations de la vie intime des personnages. La classique narration omnisciente cède face au progressif développement de l'intimité ; c'est la réponse à l'ardeur «réaliste» qui parcourt le XIX^e. De cette façon, les romans du flux de conscience surgissent pour narrer la coulée de pensées, idées et sensations des personnages qui pensent à leurs propos par rapport au monde. Les romans d'Hélène Lenoir, héritiers de cette tendance, se construisent donc autour de l'intimité des personnages tourmentés par leurs relations familiales.

Mots clé: roman; flux de conscience; techniques introspectives; l'intime; soupçon.

Abstract:

The beginning of the modernist novel is been manifested by the increasing interest in the narratives that deal with the character's private life. The classic omniscient narration gives the place to the progressive development of self-consciousness, in terms of response to the «realist» desire of the 19th century. In this manner, the stream-of-consciousness novels narrate the flux of thoughts, ideas and feelings of characters who think about themselves in relation to the world. Hélène Lenoir novels follow this tendency. They are constructed around the intimacy of characters distressed by their family relations.

Key words: novel; stream-of-consciousness; introspective techniques; intimate; suspicion.

0. Introducción

La novela es un género literario capaz de representar nuestra relación con lo real lo que le ha permitido, a lo largo de estos tres últimos siglos, asentarse como el género hegemónico. Por su maleabilidad y flexibilidad, se ha revelado como instrumento

* Artículo recibido el 30/10/2011, evaluado el 18/02/2012, aceptado el 20/03/2012.

idóneo para llevar a cabo el eterno cuestionamiento de la realidad en tanto construcción relativa, cambiante y por tanto, provisional. Por ello, cada nueva forma narrativa creada corresponde a una nueva construcción de la realidad que la vuelve necesaria al tiempo que pasajera.

Como bien explica Belinda Cannone (2001) a lo largo de su obra *Narrations de la vie intérieure*, el nacimiento de la novela de la modernidad queda marcado por el progresivo desarrollo de la interioridad de los personajes. El afán «realista» que atraviesa todo el siglo XIX, la necesidad de representar fielmente la realidad, conduce a la expansión de la psicología de unos personajes que se vuelven más y más profundos y por ende, más y más verosímiles. No obstante, el desarrollo de la interioridad viene acompañado de la progresiva neutralidad narrativa; cuanto más importancia va adquiriendo la vida íntima y la psicología del personaje, más neutro y discreto se va volviendo el narrador. A medida que pasan los años, el género narrativo evoluciona hasta llegar, a finales del siglo XIX, a la creación de las novelas de «corriente de conciencia» en las que el conjunto de percepciones, ideas, sensaciones y recuerdos del personaje constituirán todo el material narrativo. El clásico narrador omnisciente se va difuminando dando paso a lo que, tras *Nouveau Discours du récit* de Gérard Genette (1983), conocemos como la focalización interna; el narrador solo sabrá del universo narrativo lo que el personaje-focalizador perciba.

En primera instancia proponemos realizar un breve recorrido por el panorama literario europeo del siglo XIX insistiendo en ciertos autores que consideramos clave para entender la evolución y desarrollo de la vida íntima en la novela de la modernidad. A continuación trabajaremos las técnicas introspectivas utilizadas por las novelas de corriente de conciencia enlazándolas con la obra narrativa de Héléne Lenoir. Veremos de qué modo la autora amalgama en sus novelas lo que Dorrit Cohn (1981) llama «le monologue narrativisé y le monologue rapporté», es decir, el estilo indirecto libre y el monólogo interior, para desvelar la interioridad de los diferentes personajes focalizados. Finalmente observaremos cómo en Lenoir la intriga acaba disolviéndose en la narración de la intimidad de los personajes. Estos se descubrirán como los portadores de su intriga personal, es decir, su vida y sus angustias.

1. Novela y modernidad: de Balzac a Dujardin

En las novelas del siglo XIX queda reflejada la progresiva importancia que la vida íntima va adquiriendo en el universo narrativo y cómo ello da cuenta de una voluntad por representar la cambiante relación que el hombre establece con el mundo que le rodea.

Como bien diferencia Belinda Cannone (2001), por un lado, hallamos las novelas de Balzac que ofrecen una clara muestra de narración omnisciente llevada a cabo por un narrador que todo lo ve y todo lo sabe. Siempre utilizando la focalización

cero, el narrador balzaquiano es capaz de desvelar al lector la intimidad psicológica de los personajes como también todos los sucesos que acontecen a su alrededor. *La Comédie Humaine* es un buen ejemplo que refleja cómo un narrador todopoderoso, omnisciente y omnipresente, ordena, construye, explica, informa y comenta continuamente todo aquello que sucede en el universo ficcional. Además, las novelas de Balzac ofrecen una visión particular de la relación entre los personajes y el mundo que les rodea: los héroes balzaquianos quedan unidos a la sociedad y a la historia por lazos coherentes y racionales; se saben seres sociales únicamente capaces de vivir en sociedad. El tipo de narración escogida, la omnisciente, y el tipo de personajes representados dan cuenta de las tres características principales de las novelas balzaquianas: la visión sociológica de la persona, la aceptación de la sociedad como algo coherente e inteligible y una suerte de desinterés por la psicología (Cannone, 2001: 16).

Por otro lado, encontramos las novelas de Stendhal que ofrecen una visión muy diferente del hombre y de la realidad. En Stendhal, la realidad, siempre global y coherente, se convierte en «realidad de alguien», es decir, que cobrará dimensiones particulares en función de quien la perciba. Stendhal innovará en relación a sus coetáneos al liberar y priorizar la visión de sus personajes; sus novelas no estarán por tanto conducidas por el clásico narrador omnisciente sino que serán narradas a través y en función de uno de los personajes. En *Le Rouge et le Noir* se trata del personaje, Julien Sorel, quien guía la trama. Contrariamente a Balzac, en Stendhal las pasiones humanas ocuparán un lugar prioritario y la vida interior se revelará enemiga de la vida en sociedad, aunque los personajes queden irremediabilmente ligados a ella. Los personajes stendhalianos deberán descubrir su lugar y su verdad en relación al gran teatro de la vida social (Cannone, 2001: 17). Por tanto podemos constatar que las novelas stendhalianas priorizan el punto de vista individual, parcial y particular, de unos seres singulares que viven en un mundo y en una sociedad estructurados.

En las novelas de Flaubert, la relación individuo/sociedad comienza a distenderse. Sus personajes ya no actúan y construyen en la sociedad sino que se constituyen como individuos gracias a su capacidad de representación y receptividad. Es decir, que los personajes flaubertianos comienzan a «representarse» sus vidas; la vida interior deviene de este modo, central y determinante (Cannone, 2001: 18). Utilizando la tercera persona del singular, Flaubert desvela los pensamientos y reflexiones de unos personajes considerados «productos» de las determinaciones sociales tal y como vemos en el personaje de Emma Bovary.

Las novelas de Henry James marcarán el principio de una nueva etapa: sus personajes adquirirán una fuerte conciencia crítica, es decir, que empezarán a tener su propia manera de ver y de estar en el mundo. La relación individuo/sociedad será sustituida por la relación conciencia/entorno; el personaje focalizado dará cuenta del entorno que le rodea, dándole forma y sentido. En el prólogo de *La Princesse Casa-*

massima, Henry James puntualiza que los personajes únicamente son interesantes en la medida que son conscientes de sus respectivas situaciones. Por tanto, estos ocuparán un lugar central en detrimento del narrador, discreto y casi imperceptible (Cannone, 2001: 19).

De este modo, entre finales del XIX y principios del XX nacen lo que conocemos como «novelas de corriente de conciencia», las novelas que inscriben en los personajes toda la carga narrativa, ignorando la caduca figura del narrador. Las novelas de corriente de conciencia tienen como objetivo restituir los procesos y movimientos mentales de los personajes, convirtiendo así la narración de una historia en narración de una existencia. El interés ya no radica en contar la historia de la vida y acciones de un personaje, sino en narrar el desarrollo de su intimidad, reflejar la expansión de su conciencia con respecto al mundo que le rodea. De este modo, las novelas de la interioridad ofrecen la visión fragmentada y normalmente, conflictiva, del personaje en su realidad.

Édouard Dujardin publica en 1887 *Les Lauriers sont coupés*, primera novela escrita por completo mediante la técnica del monólogo interior, es decir, sin narrador: simplemente el personaje, Daniel Prince y sus pensamientos. No obstante, solo tras la publicación del *Ulysse* de Joyce en 1924, la obra de Dujardin será rescatada y valorada. Dujardin (1977: 230) define el monólogo interior como :

[...] le discours sans auditeurs et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du «tout venant».

Con estos relatos alcanzamos la forma más radical de la expresión de la interioridad y, paradójicamente, se presentan como narraciones narradas sin narrador. En el célebre monólogo de Molly Bloom o en *Les Lauriers sont coupés* los pensamientos de los personajes son directamente transmitidos al lector a medida que van apareciendo en su conciencia; el lector se introduce sin intermediarios en la intimidad del personaje mientras este divaga.

A finales del siglo XIX tiene lugar la primera crisis de la novela de la modernidad, la que marcó, tras Henry James, el final de la novela realista tal y como la entendíamos leyendo a Balzac o a Zola. Autores como Virginia Woolf, Marcel Proust o William Faulkner se alistan como combatientes contra la tradición realista creando novelas donde la vida íntima de los personajes ha ido ganándole terreno a la narración de sucesos exteriores. La realidad ya no es concebida como algo externo al hombre, que le rodea y le envuelve, sino como aquello que le es íntimo e interior, es decir, el desarrollo de sus pensamientos conscientes e inconscientes. A principios del siglo XX

la realidad es entendida como lo percibido a través de la psique del hombre; la realidad es, por tanto, la psique del hombre. Las novelas de corriente de conciencia, mediante una renovación de las técnicas narrativas, podrán dar cuenta de este nuevo punto de vista. De este modo, a lo largo del siglo XX, con Virginia Woolf, Marcel Proust, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute o Claude Simon, el lector descubre el placer de leer novelas cuya historia no se compone de acontecimientos relevantes en la vida de los personajes, sino simplemente son el fruto de la narración de un día cualquiera, del flujo de conciencia o de «les tropismes»¹ del alma humana.

2. Técnicas introspectivas en Hélène Lenoir

La narración de la vida interior y su progresivo desarrollo en la literatura conduce a nuevas formas y técnicas de escritura capaces de dar cuenta de los movimientos de conciencia. Las novelas de la interioridad ponen en práctica diversos procesos para representar la vida íntima de los personajes; es decir, encuentran el modo de expresar por medio de palabras, ideas e imágenes, el caótico flujo de la conciencia formado por elementos variados e ilógicos, sensaciones, emociones, pensamientos o recuerdos ligados todos ellos tanto a percepciones exteriores como a reflexiones y asociaciones libres. El monólogo interior y el estilo indirecto libre, que antes solo eran utilizados de forma puntual y ocasional, se transforman en las técnicas de narración dominantes. Junto con la clásica narración en tercera persona proferida por el narrador omnisciente, conformarán las tres técnicas más utilizadas por la novela para expresar la vida íntima. En *La Transparence intérieure*, Dorrit Cohn realiza un exhaustivo análisis de estas tres técnicas narrativas, que llamará «psycho-récit», «monologue rapporté» y «monologue narrativisé».

El «psycho-récit» corresponde a la narración omnisciente en tercera persona cuyo tiempo gramatical coincide con el tiempo de la narración; el «monologue rapporté» corresponde a la técnica del monólogo interior, espontáneo, desprovisto de articulación lógica, fundado por medio de asociaciones libres, rico en imágenes y en elipsis temporales. El tiempo es el de la historia y el de la enunciación, es decir, el presente. Y finalmente, el «monologue narrativisé», el estilo indirecto libre que combina discurso y citación, el más complejo y el más rico de todos.

Las novelas de Hélène Lenoir continúan la tendencia de las novelas de corriente de conciencia. La autora construye sus textos en torno a un acontecimiento subversivo de la cotidianidad de los personajes, acontecimiento que los lanza en una espiral de pensamientos y sensaciones. *Va et vient* de asociaciones libres temporales,

¹ Nathalie Sarraute (1956: 8) define los *tropismes* como «Les mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir».

espaciales o temáticas; *va et vient* entre instancias focalizadoras que permiten al lector introducirse en distintas conciencias a lo largo de un mismo relato.

A la forma y manera en que aparecen en *Portrait d'un inconnu* o en *Planétarium* de Sarraute, las técnicas narrativas de las que venimos hablando se combinan en las novelas de Hélène Lenoir. En primera instancia, el «monologue rapporté» hace descubrir al lector los pensamientos de los personajes a medida que van llegando a sus conciencias. En *Bourrasque*, el padre de Lina, asustado por la fuga de su hija, se ve asediado por toda una sucesión de imágenes, ideas y sensaciones que, gracias a la técnica del monólogo interior, aparecen en forma de frases largas carentes de puntos; las comas pausan el ritmo a medida que enlazan las ideas, imitando así el flujo de pensamientos albergados en la conciencia:

Elle en aura trente et j'en serai peut-être à ses dix-neuf ans, et je lirai qu'elle me déteste, me méprise, ou triste, noir, je verrai des larmes, je lirai qu'elle est prise, ligotée pareil, dans le même jeu infernal, glu, je lirai que c'est plus fort qu'elle, chaque fois pareil, qu'elle ne peut pas faire autrement, qu'elle ne sait pas comment se tirer de là, pareil, et je lirai alors, vingt ans, je lirai que par contre, l'autre, je verrai son nom écrit une fois, à moitié affalé, sous les guirlandes, bandelettes de son Sütterlin tout mou, gras, épais à cet endroit-là, comme les premières fois où elle l'a prononcé, en ouvrant, en traînant : Ffraide, vulgaire, voyou, j'ai senti ça tout de suite, Ffraide (Lenoir, 1995: 143).

Del mismo modo, en *Elle va partir*, el «monologue rapporté» da cuenta de la interioridad de Mattis. El personaje salta de una idea a otra por medio de asociaciones temáticas; sus pensamientos se cruzan, se amalgaman en una suerte de torrente de palabras donde los puntos han sido sustituidos por comas y guiones. A medida que las ideas fluyen, las frases se transforman en sintagmas cortos y directos, sin verbos, imágenes desordenadas que pretenden imitar el caos de la conciencia del personaje, el «tout venant» inconsciente de Mattis. Sucesión de imágenes –Lilo, el viento, el agua, la arena– enlazadas unas a otras *ad infinitum*... No hay puntuación que finalice la frase, lo que imita el continuo fluir de la vida interior:

Si elle meurt, par ce vent, la gouttière va lâcher, et des tuiles aussi, il faut s'y attendre, côté jardin, il y en a plusieurs qui, et s'il continue à se promener sur le toit, si un jour il tombe du toit, par ce vent, il serait soulevé, porté, léger, il ne crierait pas, ça le ferait sans doute rire, je me précipiterais dehors, je courrais, tendrais les bras et il s'y déposerait doucement, étourdi, il s'endormait aussitôt contre ma poitrine, grand vent, et je le lui montrerais alors, son petit, je le porterais jusque dans son lit, le borderais, et Lilo, touchant mes poignets, mes bras, mon torse,

craignant que je ne me sois cassé quelque chose – Lilo tout près, sans sourire, sans mots – la bouche pleine de sommeil – les cheveux pleins de vent – ce vent – Lilo typhon – battant des cils – si longs – si l'eau – si l'ouragan sur les îlots – coulant zéphyr doucement dans les palmes – azur et blanc – sable blanc – et la plage – lâcherais ma tête, lâcherais, là, lâcherais tout – lit de sable vente des sables plane plane large plaaa (Lenoir, 1996: 89).

La técnica del «psycho-récit» también es habitual en la creación de Lenoir. El narrador omnisciente narra en tercera persona los pensamientos del personaje focalizado. Como vemos en *Son nom d'avant*, las reflexiones de Samek son desveladas de forma indirecta por el narrador gracias al verbo *penser*:

C'est brutal, inattendu, il pensait pouvoir prévoir son regard et l'esquiver éventuellement à temps. Concentré comme s'il avait pointé son appareil sur elle, le doigt à quelques millimètres du déclencheur, en attente de l'impalpable signal qui passerait directement de son œil à sa main [...] (Lenoir, 1998: 127).

De igual modo, los pensamientos de Nann en *Le Magot de Momm* también están introducidos indirectamente en la narración a través de la misma expresión «Elle pense que»:

Elle pense qu'elle devrait dire quelque chose, plaindre et remercier sa mère, la féliciter pour tel achat, lui reprocher gentiment de tout faire, de ne pas lui avoir demandé de s'occuper des courses ce matin [...] (Lenoir, 2001: 86).

Finalmente, la vida íntima también aparece representada a través del «monologue narrativisé», el estilo indirecto libre. Siguiendo a Genette, el narrador heterodiegético, es decir, exterior a la acción, reproduce el flujo de conciencia de los personajes focalizados. A través de esta técnica narrativa, los pensamientos no provienen directamente del yo del personaje como ocurría en el «monologue rapporté», sin embargo sí que están representados de forma más directa que en el «psycho-récit». En esta perspectiva, Dorrit Cohn (1981: 127) puntualiza «[...] le monologue narrativisé est mitoyen entre le monologue rapporté et le psycho-récit, rendant ce qui se passe dans l'esprit d'un personnage de manière plus indirecte que dans celui-là, mais plus directe que dans celui-ci». De este modo, el uso del estilo indirecto libre en *Le Répît* concede cierta libertad a la hora de descubrir los pensamientos del personaje focalizado; el narrador reproduce su vida interior a través de la tercera persona del singular. Como podemos ver, las frases están inacabadas; los puntos suspensivos vinculan unas ideas con otras y reproducen la sensación de continuidad, una corriente de reflexiones que se enlazan:

L'angoisse du long voyage, la répulsion à devoir organiser son absence étaient secondaires en réalité. Il aurait dû demander à Ludo si Vera l'avait réclamé. La douleur avait disparu aussi vite que la veille, on attendait donc pour faire la coronarographie...syndrome de menace...ce mot-là...ce mot...et aussi qu'on lui enverrait ou lui enfilerait une nouille dans l'artère...une nouille, dès qu'on aurait localisé le rétrécissement...la menace...une nouille...enfilait une nouille (Lenoir, 2003: 24).

Igualmente, los pensamientos de Carine en *La Folie Silaz* se extienden y se suceden creando largos párrafos que el narrador reproduce; las sensaciones generadas por volver a la casa de Odette despiertan en el personaje múltiples sensaciones, recuerdos y reflexiones que se mezclan sin cesar, imitando así el caótico flujo de su conciencia:

Seule ici. Dans cette maison, cette cuisine. Comment cette chose était possible, elle ne le comprenait pas, ne pouvait pas. Le silence, depuis qu'elle était sûre d'avoir entendu la voiture de Muriel démarrer dans la rue, dressait autour d'elle des parois qui se rapprochaient, se collaient bord à bord, comme avant, ce caoutchouc, épais et transparent et poreux, mais dans un sens seulement, ses cris inaudibles dehors tandis qu'à l'intérieur le bruissement du monde, pendules, moteurs, sirènes, craquements, voix, et l'odeur, même l'odeur, Odette, derrière elle, cette odeur... (Lenoir, 2008: 78).

No obstante, la técnica del «monologue narrativisé» se caracteriza por producir frecuentemente casos de ambigüedad que dificultan discernir quién es la persona que profiere el discurso reproducido; los pensamientos del personaje y la voz del narrador se superponen y se mezclan. En este sentido, Dorrit Cohn (1981: 129) indica a propósito de esta técnica narrativa:

Parce que c'est une technique qui entretient l'incertitude quant à l'attribution du discours au personnage, et aussi parce qu'elle fond l'un dans l'autre discours du personnage et discours du narrateur, elle est chargée d'ambiguïté, et joue avec le lecteur un jeu de cache-cache particulièrement séduisant.

Por tanto, es habitual encontrar en la creación de Lenoir pasajes narrativos ambiguos e inciertos en cuanto a la voz narrativa ya que, una frase relatando una opinión o impresión de un personaje puede ser muy similar, casi idéntica, a una frase describiendo un hecho de la ficción. El contexto suele ayudar a enmarcar la narración aunque, no obstante, la ambigüedad no acabe de desaparecer por completo.

La característica principal de la escritura de Lenoir es su tendencia por mezclar las tres técnicas narrativas. Siempre priorizando el uso del «monologue narrativisé», Lenoir las combina incesantemente a lo largo de las novelas al tiempo que las alterna con descripciones exteriores de lo que ven o hacen los personajes. De este modo la autora consigue posicionarse entre el interior y el exterior, el «adentro» y el «afuera» de los protagonistas. Desde el lugar de «l'entre-deux», Lenoir puede acceder fácilmente a la intimidad de sentimientos y pensamientos mientras puede alejarse y dejar a los personajes actuar libremente y en silencio.

Desde *Bourrasque* a *La Folie Silaz* las combinaciones se multiplican, cada vez más frecuentes y evidentes. No obstante, tal y como indica Cohn, la combinación más habitual en las novelas donde el tiempo de la historia coincide con el tiempo de la narración, el presente, es el paso del «monologue narrativisé» al «monologue rapporté».

En *Bourrasque* ya podemos apreciar cómo la narración proferida en estilo indirecto libre a través de la tercera persona del singular se convierte en monólogo interior realizado en primera persona por el yo del personaje. En esta ocasión, Mitz es el personaje focalizado:

Tout semble bouger autour d'elle et en elle, car même en s'asseyant, en fermant les yeux, en appuyant le front sur sa main, elle glisse, tournoie, culbute, happée par un énorme tourbillon qui emporte des images [...] Mais quand? Comment? Elle dans le bureau? – la nuit? – mais j'entends aussi la nuit – tout – les portes, les pas, les chats, la pluie, tout – dors pas, moi – qui vive – et lui, quand? [...] (Lenoir, 1995: 133).

Seguimos viéndolo en *Elle va partir*. Mattis ha ido al hospital a visitar a Mme Camelin que está inconsciente en la cama y piensa al verla:

Ce n'est pas la première fois qu'il la voit dormir mais c'est la première fois qu'il la voit couchée... Ou alors ne pas la regarder et faire comme si elle écoutait, attentive, les yeux ouverts, de quelle couleur étaient-ils? Gris? Mais pourquoi tous les vieux auraient-ils les yeux gris? Et si je me levais en me mettant devant la fenêtre, comme ça, je lui tourne le dos, j'entends seulement sa respiration, elle pourrait être assise dans le fauteuil, dans son fauteuil [...] (Lenoir, 1996: 104).

Y se intensifica a partir de *Son nom d'avant*. La combinación de las tres técnicas narrativas empieza a realizarse de manera espontánea, sin apenas transición, en medio de una frase, tras una simple coma o unos puntos de suspensión. Britt reflexiona:

La porte de la chambre de Lorette était grande ouverte. Ça faisait un long trapèze lumineux sur le tapis du palier, un appel

posé sur l'épais silence de la maison. Elle s'arrêta en son milieu et, comme si des mains la poussaient vers l'embrasure claire, ces mains familières, chaudes, sur ses épaules, ses reins, et les doigts grattant déjà tandis qu'elle résiste, non, je n'ai pas le temps, et d'ailleurs je sais, j'en ai assez, je ne... (Lenoir, 1998: 88-89).

Igualmente, es habitual encontrar en *Le Magot de Momm* pasajes donde la narración en «monologue narrativisé» se transforma en «monologue rapporté». La sensación de inmediatez aumenta por estar directamente sumergidos en los pensamientos del personaje quien los descubre directamente en primera persona. Nann es el personaje focalizado en la cita siguiente:

Où était-elle ce soir là? A quoi pensait-elle? A qui? Et combien de choses cent fois plus importantes devaient, de la même façon, glisser sur elle, à son travail peut-être bien qu'elle fasse un grand effort d'attention, et personne ne s'était plaint d'ailleurs, mais ici, Lili et les petites...hier soir par exemple, au dîner, elles ont dit tant de choses et je ne me souviens de rien, fille-femme-veuve et c'est tout... (Lenoir, 2001: 77).

En *Le Répit*, aunque predomine el «monologue narrativisé», también hallamos combinación de estilos, sobre todo cuando es el personaje principal quien reflexiona:

Il s'essuya le visage avec son mouchoir, soupira, essaya de penser à autre chose, mais à quoi?, sa chance, ma chance à moi...ma femme en train de mourir à Helsinki... (Lenoir, 2003: 50).

Y lo mismo ocurre en *La Folie Silaz*. En esta ocasión, Muriel, tras los inapropiados comentarios de Carine acerca de Do, Odette y George Silaz, reflexiona mientras conduce. Observamos cómo sus pensamientos se suceden por medio de la narración en tercera persona, enlazados por comas. Sin embargo, conforme las frases se van haciendo más cortas y directas, el estilo indirecto libre se transforma en monólogo interior; Muriel narra sus propios pensamientos en primera persona:

Elle transpire, sans Do, la détonation l'électrochoc qui coupe le souffle, pétrifie le cerveau, les mots, les phrases, déchiquetées, collées soudain dans une espèce de hoquet, sans Do, elle tremble, rire, elle aurait dû rire, mais c'est trop tard, la foutre dehors alors, coup de frein, descend!, ou, pour ne rien avoir à dire, faire le tour de la voiture, ouvrir sa portière, l'attraper, la tirer et la jeter sur le trottoir, la colère donne des forces, il suffit d'oser, de lâcher le chien, comme ça vient, sans préméditation, passer immédiatement à l'acte en étouffant le désir de dire, trouver maintenant la phrase à lui sortir très calmement quand on sera arrivées, dans cinq minutes, elle descendra, elle s'en ira,

moi aussi, chacun chez soi, on se quittera là-dessus, pas de scènes, une seule phrase parfaitement construite sur laquelle elle aura tout le temps de méditer après sur la route (Lenoir, 2008: 47).

3. Intriga y personaje, dos nociones cuestionadas

Con la llegada de las novelas de corriente de conciencia y su desarrollo a lo largo del siglo XX, las nociones de «intriga» y de «personaje» sufren modificaciones con respecto al siglo anterior. Desde las antípodas de la novela clásica, la intriga ha sido entendida como una sucesión de acontecimientos concretos que crean en el lector una cierta tensión, despiertan en él la espera y la curiosidad haciéndole girar página tras página, impaciente por conocer más de la historia. La intriga, ligada a la noción de acontecimiento y a la concepción cronológica del tiempo, cambiará a lo largo del siglo XIX con el progresivo desarrollo de la vida íntima. El monólogo interior y el estilo indirecto libre crean nuevas formas de concebir el tiempo interno del relato modificando así la noción de intriga. El monólogo interior reduce el tiempo de la historia a unas horas de la vida del personaje al tiempo que el estilo indirecto libre rompe la cronología temporal transportando al lector a momentos pasados de su memoria. De este modo, la intriga, entendida como realización de un destino y orientada en una dirección, empieza a tambalearse; las novelas de corriente de conciencia no son la historia de una vida, sino de un momento de la existencia del personaje.

En la nueva novela del siglo XX, la intriga se convierte en las diferentes formas de expresión del flujo de ideas, sensaciones y recuerdos albergados en la conciencia; la intriga se transforma, a partir de ese momento, en la escritura *per se*. Desde entonces, máxima precisión y sutileza a la hora de escoger las palabras ya que deberán ser capaces de restituir las sensaciones y percepciones, los vaivenes del deseo y de la memoria. En el siglo XX, el ritmo de la frase empujará al lector a girar las páginas unas tras otras, la corriente de ideas, el torrente de palabras que hace fluir el pensamiento del personaje. La escritura será prioritaria en la novela del siglo XX; a partir de 1950, los «nouveaux romanciers» se embarcarán en proyectos donde prevalecerá la escritura de la historia por encima de la propia historia, sin apenas acontecimientos que narrar. Por tanto, la novela del XX ya no será narración de sucesos importantes en la vida de un personaje, sino la expresión de la conciencia que piensa y siente, que divaga y se extiende en el tiempo, que asocia temas y escenas diversas.

En la obra de Hélène Lenoir, la intriga es el fruto de la combinación de dos elementos: por un lado, una escritura delicada capaz de crear largas frases que reproducen el flujo de conciencia y por otro, la tensión generada por la narración de un acontecimiento destacado, un «petit fait vrai» como diría Sarraute, un suceso posible y creíble del día a día. Todas las novelas se abren *in medias res* sumergiendo al lector

directamente en la historia creada por el acontecimiento; la intriga se construye en torno a sus consecuencias, un episodio concreto de la vida de los personajes. La narración de la intimidad psicológica del personaje, combinada con el paso de las horas sutilmente indicado por el narrador heterodiegético, incita la lectura. El lector, intrigado por el futuro inmediato de los personajes, se ve conducido por una narración que lejos de narrar grandes sucesos, reproduce el flujo de pensamientos desatados por el acontecimiento alrededor de sus relaciones con los demás personajes.

Así pues, el peso de la intriga recaerá principalmente en la figura del personaje quien resultará ser el verdadero principio de la tensión narrativa. Efectivamente, en las novelas de Lenoir, así como en las novelas que narran el devenir de una existencia o reproducen una experiencia íntima, el personaje es la figura narrativa que sostiene la continuidad del relato. No obstante, esta figura, así como la noción de intriga, sufre cambios con respecto a sus antecesores del siglo XIX. Lejos quedan ya los personajes «tipos» de Balzac, definidos, enmarcados dentro de una estabilidad, en una vida coherente, con un carácter determinado y un destino concreto. Las novelas del XIX contaban la historia de la vida de unos seres con contornos e identidades; sin embargo, en el siglo XX, el personaje se convierte en una figura inacabada, indeterminada, un ser sumergido en sus pensamientos cambiantes, presa del continuo devenir del flujo de la vida. Nathalie Sarraute (1956: 61) dice a propósito de la figura del personaje en *L'ère du soupçon*:

Il était très richement pourvu, comblé de biens de toute sorte, entouré de soins minutieux ; rien ne lui manquait, depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe veinée au bout du nez. Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartient qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom.

En primer lugar y siguiendo a Sarraute, los personajes de Lenoir han perdido la cualidad de ser identificados; por lo general carecen de nombres y apellidos, es decir, que no tienen una identidad completa. Las historias comienzan *in medias res* con personajes anónimos que el narrador no presenta al principio del relato. Solo a medida que avance la historia irán adquiriendo ciertos rasgos identificatorios, generalmente, nombres de pila, monosilábicos y bisilábicos, y solo en alguna ocasión aparecerá el apellido. Además, no están físicamente descritos por el narrador y por lo tanto no tienen un contorno ni una imagen definidos. En las novelas del siglo XX, el narrador ya no describe exteriormente a sus personajes como bien ocurría en las novelas del siglo anterior; el uso de la focalización interna y el desarrollo de la interioridad se

efectúa en detrimento de las descripciones exteriores que daban cuenta de la imagen de los personajes.

En el siglo XX ya no hay héroes ni heroínas con caras y cuerpos definidos, seres visibles y manifiestos, descritos con todo detalle; ahora sus contornos son difusos, dibujos borrosos de seres que piensan y se piensan en relación al mundo. El personaje en el siglo XX, como escribió Sarraute (1956: 61), es «un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un “je” anonyme qui est tout et qui n’est rien». Por lo tanto, los personajes de Hélène Lenoir son doblemente indeterminados porque no pueden ser completamente identificados y tampoco están físicamente descritos. Solo ciertas indicaciones esparcidas por la narración dan cuenta de algún rasgo físico; comentarios y observaciones derivadas de los personajes al verse los unos a los otros, o, por ejemplo, al observarse en un espejo. A través de la mirada de los propios personajes, el físico se insinúa al lector aunque de manera fragmentada y alterada, nunca de forma completa y organizada. De este modo, en *Elle va partir*, es Mattis, el personaje principal, quien observa al pequeño Jérémie «[...] le regardant s’avancer dans l’allé [...] les mains dans les poches de son immense short, l’air narquois ou téméraire» (Lenoir, 1996: 56). En *Le Magot de Momm*, son las gemelas quienes observan a su madre desnuda en el cuarto de baño «Assises sur le bord de la fenêtre, elles regardent leur mère se frotter les cheveux [...] Elles regardent le corps nu de leur mère, les bouts tout mous de ses gros seins [...]» (Lenoir, 2001: 32) o del mismo modo, es Nann quien observa a Mario, uno de los personajes masculinos de esta novela «Elle voit ses épaules, ses bras nus, sombres, musclés, son crâne brutal presque rasé» (Lenoir, 2001: 75)

4. Conclusión

La literatura del siglo XX está marcada por la aparición y asentamiento de las novelas conocidas como «de corriente de conciencia». La interioridad de los personajes va ganando terreno en el universo narrativo provocando la progresiva desaparición del clásico narrador omnisciente.

La obra de Hélène Lenoir se erige como continuadora de esta nueva literatura por conceder especial relevancia a la narración de la vida íntima de sus personajes. Pese a los continuos cambios de focalización, el lector va descubriendo la intimidad psicológica, el flujo de pensamientos, sensaciones, sentimientos e ideas de los protagonistas. Gracias a la combinación de las diferentes técnicas introspectivas, podemos descubrir cómo viven y experimentan sus relaciones personales, complicadas, conflictivas. La narración de la interioridad da cuenta de las angustias y tormentos de unos personajes borrosos y mal definidos, al tiempo que se convierte en el material que conforma la intriga narrativa.

Si a lo largo del texto se ha dejado entrever cierto paralelismo entre las obras de Lenoir y las de Sarraute, parece conveniente que podamos, si más no antes de finalizar este artículo, matizarlo. Dicho paralelismo ha sido parcialmente trabajado por Elin Beate Tobiassen (2007) en el artículo «Lecture palimpsestueuse» que se centra en el concepto de palimpsesto para evidenciar la superposición de *La brisure*, primera obra de Lenoir, a los *Tropismes* de Sarraute. Reescritura o superposición no identificable con la copia sin más, con la mera repetición, sino vista y ejercida como acto de escritura que inventa o reinventa «a partir de». Escritura infielmente fiel al modelo, porque lo toma y lo acepta, pero para producir una diferencia que en el caso citado, *La brisure*, recubre el tropismo de una cierta sensualidad y sexualidad ausentes en el universo de su predecesora. En última instancia, tal y como la propia Lenoir confesó en la entrevista publicada en este mismo número de la revista, es inevitable cierta atracción imitativa hacia lo que consideramos nuestros autores faro. Atracción, como toda, inconsciente, que fuerza a encontrar la propia voz y la propia vía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANNONE, Belinda (2001): *Narrations de la vie intérieure*. París, PUF.
- COHN, Dorrit (1981): *La Transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. París, Editions du Seuil.
- DUJARDIN, Édouard (1977): *Les Lauriers sont coupés suivi de Le Monologue intérieur*. Roma, Bulzoni Editore.
- GENETTE, Gérard (1983): *Nouveau discours du récit*. París, du Seuil.
- JAMES, Henry (1980): *La création littéraire*. París, Denoël-Gonthier.
- LENOIR, Hélène (1994): *La brisure*. París, Les Éditions de Minuit.
- LENOIR, Hélène (1995): *Bourrasque*. París, Les Éditions de Minuit.
- LENOIR, Hélène (1996): *Elle va partir*. París, Les Éditions de Minuit.
- LENOIR, Hélène (1998): *Son nom d'avant*. París, Les Éditions de Minuit.
- LENOIR, Hélène (2001): *Le Magot de Momm*. París, Les Éditions de Minuit.
- LENOIR, Hélène (2003): *Le Répit*. París, Les Éditions de Minuit.
- LENOIR, Hélène (2008): *La folie Silaz*. París, Les Éditions de Minuit.
- SARRAUTE, Nathalie (1956): *L'ère du soupçon*. París, Gallimard.
- SARRAUTE, Nathalie (1957): *Tropismes*. París, Les Éditions de Minuit.
- TOBIASSEN, Elin Beate (2007): «Lecture palimpsestueuses. De N. Sarraute à H. Lenoir: filiation, réécriture», *Orbis Litterarum. International Review of Literary Studies*, 62/2, 89-109.