

**Personajes líquidos, personajes íntimos:
un estudio sobre el personaje en
Le Magot de Momm y *La Folie Silaz* de Hélène Lenoir**

Lucía Montaner Sánchez

Universitat de València

Lucia.montaner@uv.es

Résumé

Le roman réussit à créer des nouvelles formes narratives capables de transmettre les changeants modes de voir et d'être dans le monde de l'homme. De cette façon, le personnage laisse d'être une entité stable et cohérente pour se convertir en une figure inachevée et indéterminée, un être submergé dans le flux de sa conscience. L'œuvre d'Hélène Lenoir réussit à retracer toute une série de personnages « liquides », sans forme ni contour définis, apathiques et couards dans leurs relations avec l'autre. En plus, le manque de communication, l'isolement et certaines troubles psychologiques font des personnages de l'auteur des êtres incompris, angoissés et solitaires.

Mots-clé: époque contemporaine; personnage; liquide; exil intérieur; Hélène Lenoir.

Abstract

Novel succeeds in creating new narrative forms that are capable of passing on the changing ways of seeing and being in the world of man. In such novels, the character gives up being a stable and coherent entity, in order to transform into an incomplete and undetermined figure, a being submerged in the flux of consciousness. The work of Hélène Lenoir manages to follow an entire series of "liquid" characters, with defined form, nor contour, characters who are apathetic and cowardly in their relationships with the other. Moreover, as a result of the lack of communication, their isolation, and certain psychological troubles, the Lenoir's characters are misunderstood, anguished, and solitary beings.

Ke words: contemporary period; character ; liquid; exil intérieur; Hélène Lenoir.

L'homme de la modernité est [...] un homme faible, désarmé, comme châtré. Isolé, également. Il est l'homme de la technologie froide et des affects morcelés ; l'homme de l'exil intérieur. Schizoïde hors des murs de l'hôpital psychiatrique; schizophrène à l'intérieur de ces murs.

Roland Jaccard (1975: 98)

0. Introducción

Las estrategias narrativas que conforman una novela están íntimamente ligadas al contenido, al sentido y a las ideas albergadas en ella. Las elecciones formales que todo autor realiza a la hora de embarcarse en la escritura de su historia –formas pese a todo limitadas que evolucionan con el tiempo– revelan en cada ocasión una postura del hombre en el universo. Por ello, la forma y el contenido de la novela permiten reflexionar sobre nuestra posición con respecto al mundo, nuestro modo, cambiante según la época, de ser y de estar en el mundo.

La evolución del género novelístico en el siglo XIX es el correlato de los múltiples cambios padecidos por las sociedades occidentales durante ese tiempo. La novela es un género literario cuyo afán realista le hace querer expresar algo de la existencia de todos y de cada uno, de la realidad que nos rodea representada tanto por la forma como por el contenido de la historia narrada. La novela va creando así formas narrativas análogas a las diferentes y cambiantes visiones del mundo, formas que pueden aclarar o elucidar alguna cosa sobre la realidad. En las novelas del siglo XIX solía transmitirse una visión del mundo coherente y estable; un narrador omnisciente narraba la vida de los personajes desarrollándose en una sociedad determinada y definida. Sin embargo, en el siglo XX aparecen las conocidas «novelas de corriente de conciencia» (Montaner, 2012) que empiezan a representar la creciente soledad del individuo moderno. Mediante la reproducción del flujo de sentimientos, sensaciones, ideas y recuerdos del personaje, se está representando al hombre sólo con la capacidad de pensar el mundo y de pensarse con respecto al mundo.

Para comenzar, el presente artículo propone relacionar, en la medida de lo posible, las transformaciones padecidas por la figura del «personaje» en las novelas realistas del siglo XIX y XX con los cambios sociales y culturales sufridos por las sociedades occidentales durante ese tiempo. Tras ello, tomaremos prestada la conocida metáfora de la liquidez acuñada por Zigmunt Bauman en su *Modernidad líquida* (2002) para mostrar cómo los personajes de Hélène Lenoir se descubren en tanto que «personajes líquidos», es decir, seres borrosos y sin contornos definidos que parecen «disolverse» en el flujo de sus conciencias. Todo ello conducirá, en un segundo momento del artículo, a reflexionar acerca del retrato psicológico del hombre moderno que aparece

en el ensayo *L'exil intérieur, Schizoïdie et civilisation* de Roland Jaccard (1975), para vincularlo finalmente con los personajes que aparecen en las novelas de Hélène Le-noir. Los personajes «líquidos» de la autora se revelarán también «íntimos» en tanto se muestran plegados sobre sí-mismos y escindidos del otro, víctimas, además, de diversas manías y obsesiones.

1. Transformaciones del «personaje» en las novelas del siglo XX

En el año 1931, Édouard Dujardin publica *Le Monologue Intérieur*, trabajo donde explica las principales características que envuelven a esta innovadora técnica narrativa:

Le Monologue intérieur ne pouvait naître à une époque où l'évolution littéraire ne le comportait pas; s'il est né en 1887, quelque modeste qu'ait été cette naissance, c'est que l'évolution littéraire qui s'est produite à cette époque l'exigeait (Dujardin, 1977: 260).

En efecto, en 1887 aparece la primera novela escrita por completo mediante la técnica del monólogo interior, *Les Lauriers sont coupés* de Édouard Dujardin¹, una novela carente de narrador donde el personaje, Daniel Prince, reflexiona acerca de la sociedad que le rodea, de sus sentimientos y sensaciones con respecto a ella. Siguiendo las palabras de Dujardin, podría decirse que en *Les Lauriers sont coupés* se inscriben los avatares de finales del siglo XIX ya que en el monólogo interior de Daniel Prince quedan reflejadas la soledad y la frustración del individuo moderno, su creciente hedonismo y superficialidad así como la irrefragable tendencia a la inconstancia y fugacidad de las cosas. De este modo, el monólogo interior, por su forma y contenido², se presenta como la pura emanación del hombre sólo; forma narrativa que traduce una visión del mundo y del hombre inmerso en una soledad ontológica, característica de los tiempos que corren.

En la misma perspectiva, treinta años después Alain Robbe-Grillet argumenta en *Pour un nouveau roman* de qué modo la figura del personaje, tal y como la entendíamos en el siglo XIX, desaparece en el XX dando paso a otra figura mucho menos definida y definible, el personaje de la contemporaneidad:

Le roman de personnage appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marque l'apogée de l'individu.

¹ Sólo tras la publicación del *Ulysses* de Joyce en 1924, la obra de Dujardin será rescatada y valorada por sus contemporáneos como la primera obra escrita totalmente a través de la técnica del monólogo interior.

² En el monólogo interior los pensamientos del personaje son directamente transmitidos al lector a medida que van llegando a su conciencia.

Peut être n'est ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro de matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques familles. Le monde lui-même n'est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu'il s'agissait moins de connaître que de conquérir. Avoir un nom, c'était important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. C'était important, un caractère, d'autant plus important qu'il était d'avantage l'arme d'un corps à corps, l'espoir d'une réussite, l'exercice d'une domination. C'était quelque chose d'avoir un visage dans un univers où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche (Robbe-Grillet, 1961: 27).

Tal y como puntúa Robbe-Grillet, la novela llamada «de personaje» caracterizó una época, el siglo XIX, momento del auge del individualismo, de la voluntad por diferenciarse, individualizarse, exclusivizarse. Las novelas realistas decimonónicas presentaban seres con rostros, con caracteres definidos, firmes personalidades e inequívocas identidades. Era lo propio de la época. No obstante, el desarrollo del capitalismo, la industrialización y el urbanismo de la segunda mitad de siglo transforman inevitablemente los modos de vida y las mentalidades del momento, tal y como muestra, en última instancia, la obra de Dujardin.

En *Les Lauriers sont coupés* el monólogo interior de Daniel Prince consigue transmitir la soledad que invade al hombre de finales del XIX, cada vez más solo y desilusionado ante un mundo cada vez más despersonalizado y tecnológico. Los múltiples cambios sociales y culturales padecidos por las sociedades occidentales de la época transformarán la figura del personaje conduciéndolo hacia una cierta inconsistencia, es decir, perdiendo progresivamente su forma y contorno.

El sociólogo y filósofo polaco Zigmunt Bauman utiliza la metáfora de la liquidez para entender y definir la época contemporánea, época de la transitoriedad, de la liberalización y desregulación de los mercados; una época cambiante, imprevisible y sin certezas donde el individuo trata de buscar su propia realización y desarrollo, su bienestar, un modo «gozador» ajeno a toda contrariedad. En su *Modernidad líquida*, Bauman contrapone la solidez de los patrones políticos, religiosos y familiares de antaño con la fluidez de esta nueva etapa histórica, tal y como apreciamos en la siguiente cita:

La «disolución de los sólidos», el rasgo permanente de la modernidad, ha adquirido por lo tanto un nuevo significado, y sobre todo ha sido redirigida hacia un nuevo blanco: uno de los efectos más importantes de ese cambio de dirección ha sido la disolución de las fuerzas que podrían mantener el tema del orden y del sistema dentro de la agenda política. Los sólidos que

han sido sometidos a la disolución, y que se están derritiendo en este momento, el momento de la modernidad fluida, son los vínculos entre las elecciones individuales y los proyectos y las acciones colectivos (Bauman, 2002: 12).

En consecuencia, y siguiendo con la metáfora baumaniana, en la nueva novela del siglo XX, también llamada «novela de corriente de conciencia», los personajes son seres indeterminados e indefinibles, muy diferentes a los del siglo anterior, época de la estabilidad, de los patrones «pesados». En la época de lo líquido, de la fugacidad y ligereza, no es de extrañar que los personajes de la nueva novela realista sean seres borrosos, sin contornos definidos ni caracteres estables, seres sumergidos en sus pensamientos cambiantes, presas del continuo devenir del flujo de la vida.

1.1 Personajes líquidos

En las novelas de Hélène Lenoir, herederas y continuadoras del denominado *stream-of-consciousness*, el personaje es la figura narrativa que sostiene la continuidad de la historia; la intriga resulta ser la expresión de las conciencias de unos seres indeterminados y borrosos que piensan y sienten, seres inmersos en su intimidad psicológica. Sus personajes son, como decía Sarraute (1956: 61) en *L'ère du soupçon*, «[des] être[s] sans contours, indéfinissable[s], insaisissable[s] et invisible[s], un “je” anonyme qui est tout et qui n'est rien.». En efecto, los personajes de Lenoir carecen, por lo general, de una identidad completa y no están físicamente descritos; en este sentido, y siguiendo con la metáfora de la liquidez acuñada por Bauman, podrían ser calificados de «personajes líquidos», sin forma ni contorno. Pero además, para tratar de expresar las sensaciones y sentimientos que envuelven e invaden a estos seres de papel, la autora también utiliza habitualmente la metáfora baumaniana, tal y como veremos a continuación en dos de sus novelas, *Le Magot de Momm* y *La Folie Silaz*.

Le Magot de Momm relata la historia de tres generaciones de mujeres que conviven bajo un mismo techo; la abuela Momm, su hija Nann, y las nietas Lili, Wanda y Violette. Tras la muerte de su marido Michel, Nann y sus tres hijas se trasladan a casa de Momm para superar, juntas, ese duro bache. Sin embargo, la irresponsabilidad de Nann ante el cuidado de sus hijas y su falta de interés por las labores del hogar exasperan a Momm quien recurre al elemento líquido para expresar la desinteresada y apática actitud de su hija:

Toi qui n'est ni chair ni poisson ici, ni mère ni fille, rien, entre les deux, à louvoyer dans une eau tiédasse, responsable de tout et de rien, absente, molle, ailleurs, éternellement ailleurs, tu flottes, tu planes, tu es la dernière ici sur laquelle on peut compter... ! (Lenoir, 2001: 185).

A lo largo de la historia descubrimos que Nann, tal y como indica su madre, es un personaje apático, dubitativo e irresponsable, que parece «flotar» o más bien

«ahogarse» en las turbias aguas de la indecisión. Su falta de personalidad y de carácter en relación a los otros, y particularmente, en relación a los hombres, representan una fuente de malestar para Nann quien también recurre al elemento líquido para interpretar su situación. El estilo indirecto libre, o tal y como lo llama Dorrit Cohn en *La Transparence intérieure*, el *monologue narrativisé*, descubre las reflexiones del personaje en lo referente a su pasada relación con Michel y la presente con Vincent. Ambas relaciones forman «une seule masse gélatineuse avec quelques grumeaux sombres» (Lenoir, 2001: 58), una masa viscosa donde Nann parece hundirse sin remedio:

Quand elle essaie de se remémorer ces cinq années passées sous le toit de sa mère avec ses filles jusqu'à l'irruption de Vincent dans sa vie, elles lui semblent avoir déjà la même consistance que les douze précédentes passées avec Michel, elles les ont rejointes, s'y sont collées en formant juste un renflement dans la baudruche ambrée : dix-sept années agglutinées maintenant, une seule masse gélatineuse avec quelques grumeaux sombres qui eux aussi se diluent peu à peu, toutes ses blessures, ces rages impuissantes, ces gesticulations solitaires, courses exténuantes, doigts meurtris à force de gratter, de s'agripper, chutes, larmes, cris (Lenoir, 2001: 58).

Algunas páginas después, el estilo indirecto libre continua desvelando el flujo de pensamientos y sensaciones de Nann, en esta ocasión, en relación a Vincent. Nuevamente el elemento líquido reaparece para expresar el cariz liviano y ligero, frágil más bien, de su relación sentimental.

Rien. Rien que des mots suffisamment accumulés pour lui permettre d'affirmer qu'il lui parlait beaucoup...et elle, caressant sa bouche : Oui, bien sûr..., sans savoir s'il se fichait d'elle ou s'il ne comprenait vraiment pas ce quelle attendait, désirait entre-temps plus fiévreusement que ses étreintes : ce glissement de lui vers elle dans des mots qui seraient comme sa salive ou sa sueur...des mots comme ça qui ruisselant tous seuls se mêleraient aux siens, délivrés ce jour où tout serait simple, où elle n'aurait pas honte ni peur de lui dire (Lenoir, 2001 : 66).

Inerte, Nann siente estar siendo empujada, irremediabilmente arrastrada por los deseos y voluntades de *l'expert*, «courant violent, lui, Vincent» (Lenoir, 2001: 78):

Opressée, elle ferme les yeux. L'impression de couler, de perdre pied, emportée dans un courant violent, lui, Vincent, des chutes, des cascades, des tourbillons, pour se retrouver un beau jour à moitié inanimée, suffoquant sur les pierres coupantes de la rive, salut et débrouille-toi, comme Michel, c'était la même histoire finalement sauf que l'amour, Michel, non (Lenoir, 2001: 78).

En la misma perspectiva, en la séptima novela de Lenoir, *La Folie Silaz*, la metáfora de la liquidez torna para seguir expresando las sensaciones del personaje principal. De igual modo que en *Le Magot de Momm*, las referencias e imágenes líquidas servirán para transmitir al lector los sentimientos de Carine en lo referente a Georges Silaz, «la source», «le torrent», «le fleuve»; fuente de deseo incontrolado que, de nuevo, arrastran al personaje sin porqué, sin condición:

Longtemps, cette étroite-là avait recouvert toutes les autres. Dans son souvenir, dans son désir, c'était la source, le torrent et le fleuve jusqu'à la mer. Le seul et unique instant de jouissance pure avec Silaz, où, lâchée, immense et minuscule, dans le liquide amniotique de l'univers... (Lenoir, 2008: 89).

Gracias a la combinación de las técnicas narrativas de la interioridad descubrimos a lo largo de la historia a una joven e inexperta Carine hundida cada vez más en una conflictiva y tormentosa relación sentimental. Sin embargo, la repentina huida de Georges hacia algún lugar de Méjico y el matrimonio de Carine con otro hombre consiguen alejarla de su enigmática *folie Silaz*. En efecto, su marido Jean-Luc y sus dos hijas le aportan la tranquilidad y la serenidad que su relación con Georges no hacía. Dieciseis años después, Carine es «[une] femme comblée, épargnée grâce à l'argent d'un homme qu'elle n'avait pas besoin d'évoquer [...]» (Lenoir, 2008: 34). No obstante, la muerte de la madre de Georges y las circunstancias que la rodean reavivan en Carine la huella Silaz. Al verse atrapada de nuevo en esa suerte de *folie Silaz* –estado de malestar asociado con el elemento líquido– Carine se impone una toma de decisión, la de romper todo vínculo con la familia Silaz. Tal intento de posicionamiento queda representado en el texto, siguiendo con la metáfora baumaniana, por medio de imágenes asociadas a lo sólido, como lo son «un marbre» o «une pierre tomable». La dicotomía entre lo líquido, como lo angustioso y tormentoso porque frágil y volátil, y lo sólido, como aquello que (de)muestra carácter y voluntad, resulta a todas luces esclarecedora:

[...] comme si ce vers quoi elle avait tendu durant toutes ces années d'irrémissible séparation s'éclairait peu à peu, comme si c'était non pas Silaz ni même Muriel mais lui, Do, le survivant, qui était le seul capable de lui rendre sa mémoire et de lui permettre, à la veille de ses quarante ans, de comprendre enfin l'histoire pour arriver à en faire quelque chose de lisse, d'aussi solide et dur qu'un marbre, une pierre tombale où tous les noms et les dates formeraient les lettres du mot fin, on verrait ça de loin, elle le verrait, mais vite, elle voulait le voir avant d'être dessous (Lenoir, 2008: 158-159).

2. L'exil intérieur

En la obra *L'exil intérieur, Schizoïdie et civilisation*, Roland Jaccard reflexiona acerca de los cambios, tanto mentales como comportamentales, padecidos por el nuevo individuo moderno. A lo largo de este pequeño ensayo publicado en 1975, Jaccard explica de qué modo, en los últimos años, los hombres han ido estando cada vez más controlados por mecanismos externos de regulación; el auge de las profesiones de la salud mental –psicólogos, psicoterapeutas o psiquiatras– han contribuido a la normalización de conductas indispensables para el buen funcionamiento de la nueva sociedad moderna, cada vez más homogénea y anónima. El ensayista expone cómo, a lo largo del último siglo, los hombres se han apartado gradualmente de una realidad humana, más vibrante y directa, para ir «plegándose» sobre sí-mismos, encerrándose y refugiándose en el imaginario interior; exiliados en su intimidad psicológica, han dejado de ser el animal social y sociable de antaño para convertirse en esquizofrénicos y esquizoides en potencia:

[L]’homme de la modernité, quand il n’est pas schizophrène, est volontiers schizoïde ; incommunicabilité, solitude, ennui, morosité, dégoût, ces maîtres mots de détresse subie et acceptée, résumant son expérience. Et du cabinet du généraliste, comme du divan du psychanalyste, s’élève la lugubre complainte des incompris, des angoissés, des suicidaires, des insatisfaits, des dépressifs, des laissés-pour-compte...comme si l’homme de la modernité s’appréhendait essentiellement à travers ses troubles, ses symptômes, ses désordres biologiques et/ou psychiques (Jaccard, 1975: 98).

Las reflexiones de Jaccard permiten enlazar y completar la noción de «personaje líquido», anteriormente trabajada, con una nueva característica derivada de la idea del progresivo aislamiento del individuo moderno analizada y argumentada a lo largo de su ensayo. Como sabemos, las formas de escritura escogidas por un autor a la hora de escribir su obra revelan una postura del hombre en el mundo; por ello, la novela se revela idónea para expresar el ser humano ya que es capaz de convertirse, en cierto modo, en un escrito antropológico. El personaje «líquido» de la nueva novela del siglo XX y particularmente característico de la obra de Hélène Lenoir, podría también identificarse con el hombre esbozado en *L'exil intérieur*. De este modo, los personajes de Lenoir resultarían ser, además de líquidos –borrosos, indefinidos– «des incompris, des angoissés, des suicidaires, des insatisfaits, des dépressifs» (Jaccard, 1975: 98), como el hombre moderno.

2.1. Personajes íntimos

A continuación analizaremos algunos ejemplos extraídos de las dos novelas anteriormente citadas, *Le Magot de Momm* y *La Folie Silaz*; además de personajes cohibidos y débiles como ya hemos visto, hallamos otros que también se revelan, en

última instancia, obsesivos y maniáticos. Sin embargo, querríamos subrayar que nuestra intención no es realizar un retrato psicológico de los personajes de la autora, tal y como hace Jaccard en su ensayo, sino más bien dar cuenta de ciertos comportamientos que coinciden, *grosso modo*, con las reflexiones expuestas en *L'exil intérieur*.

En primer lugar cabría señalar que la elección de Lenoir de utilizar en su obra las conocidas técnicas narrativas de la interioridad revela ya una toma de posición por parte de la autora. En efecto, el escoger las técnicas introspectivas del *stream-of-consciousness* –la narración omnisciente en tercera persona, el monólogo interior y estilo indirecto libre³ – dejaría entrever, a todas luces, una postura del hombre en el universo: la creciente tendencia del nuevo hombre moderno de escindirse del otro, reemplazando el diálogo con el otro por una suerte de monólogo interior, plegándose, por lo tanto, cada vez más sobre sí-mismo.

Como anunciamos, *Le Magot de Momm* es la historia de cinco mujeres que intentan convivir bajo el mismo techo. La supuesta estabilidad que caracteriza a este universo femenino se verá alterada tras la llegada de Mario, el obrero contratado para arreglar la verja del jardín que rodea la casa. Mario resultará ser el verdadero «magot» de la historia, el hombre-mono, masculino y viril que hará estallar la crisis familiar. El obrero despierta en Momm sentimientos que ésta considera «prohibidos» para una viuda y ferviente devota. El estilo indirecto libre combinado con el monólogo interior se revelarán idóneos para exponer ante el lector el debate interno al que Momm se ve sometida por el choque entre pasión y conciencia. El personaje utilizará compulsivamente los pañuelos de su difunto marido Rémi para tratar de calmar el calor producido por su indómita atracción por el obrero.

Elle, à cet âge avancé, disons cela, soixante-six ans, ressentant le même trouble qu'à huit, douze, seize ou trente ans et ne sachant pareillement qu'en faire... Elle avait mis ses paumes sur ses joues brûlantes, s'était levée pour boire un verre d'eau au robinet, elle s'était tamponnée la bouche et le visage avec le mouchoir de Rémi, bleu clair bordé d'une ligne longeant une bande satinée bleu Nattier ce soir-là, ce mouchoir qu'elle finissait de repasser à présent, levait en direction de la fenêtre pour regarder si aucune trace, aucune auréole...(Lenoir, 2001: 101).

Según los cánones sociales que regulan y dirigen la vida de Momm, esa atracción se revela del todo inadecuada, sumamente impropia para una mujer de su edad y condición. Avergonzada, cohibida y abatida por la culpa, el personaje tratará de disimular su estado anímico, mostrándose siempre indiferente y serena ante la temida opinión pública representada por Fisch, el vecino cotilla:

³ En *La Transparence intérieure*, Dorrit Cohn realiza un exhaustivo análisis de estas tres técnicas narrativas que llamará *psycho-récit*, *monologue rapporté* y *monologue narrativisé* respectivamente.

Ses yeux avaient rapidement glissés sur son cou et ses épaules, elle avait souri, gênée, en battant des cils, bien bien, elle avait chaud. [...] Elle avait pris son mouchoir, s'en était discrètement tamponné le visage, elle avait refermé le portail en bloquant le battant de la cloche, puis regagné la cuisine en murmurant mon Dieu, mon Dieu..., sans savoir, oppressée par une sorte de culpabilité lourde, mais je n'ai pourtant rien fait, je ne peux pas... (Lenoir, 2001: 100).

El gesto de pañuelo exterioriza la pugna interior del personaje volviendo evidente y visible una suerte de malestar psíquico. De este modo, utilizar los pañuelos de Rémi aparece como una manía, una repetición compulsiva que Momm efectúa cada vez que se siente turbada, tal y como apreciamos a continuación:

Il s'était détourné en secouant son trousseau de clé, marchant vers sa moto garée sous un arbre au bord du trottoir. Elle avait pris son mouchoir, s'en était discrètement tamponné le visage [...] (Lenoir, 2001: 100).

Ante cualquier situación comprometida o incómoda, Momm sacará automáticamente el pañuelo del bolsillo secándose cara y cuello: «Elle [...] s'essuie le visage avec le mouchoir d'homme repassé et plié qu'elle a toujours dans sa poche» (Lenoir, 2001: 24), «Bien, bien dit sa mère en s'essuyant le cou avec son mouchoir d'homme...» (Lenoir, 2001: 56), «[...] sa mère déplie son grand mouchoir beige à liseré et monogramme marron» (Lenoir, 2001: 61). Del mismo modo, tras la molesta visita de Fisch, Momm dice: «Quel enquiquineur ! Ah ! [...] Elle prend son grand mouchoir, s'éponge le visage, le cou et la gorge à l'intérieur de sa robe» (Lenoir, 2001: 86).

Por otro lado, del elenco de personajes de *La Folie Silaz*, Carine es quien se muestra más maniática y obsesiva. Tras la repentina huida de Georges, el matrimonio con Jean-Luc consigue al fin «arrache[r] Carine à sa folie» (Lenoir, 2008: 63); liberándola, supuestamente, de la locura Silaz, expresión que da título a la novela. Sin embargo, la evolución del relato no sólo mostrará que tal supuesto es incorrecto, sino que la «locura» del personaje irá *in crescendo* hasta alcanzar su punto más álgido, el intento fallido de suicidio.

La Folie Silaz se abre con una escena de Carine conduciendo hacia el cementerio donde tiene lugar el entierro de la abuela Silaz, Odette Silaz. La muerte de la anciana y las experiencias vividas ese día junto a su hijo Do y su ex cuñada Muriel, despiertan en el personaje recuerdos adormecidos de su pasado con Georges, y consecuentemente, reavivan paulatinamente su aletargada «folie Silaz». En un principio, las técnicas introspectivas expresarán su malestar psíquico desvelando las reflexiones del personaje durante el tiempo que permanece en el interior del domicilio Silaz; reflexiones insistentes y recurrentes causadas por el ambiente nauseabundo que ahí se res-

pira, «c'est insupportable, l'odeur et tout, l'idée, le...» (Lenoir, 2008: 138). Durante ese tiempo, Carine tratará de evitar cualquier contacto físico con el mobiliario:

Je sens ça autour de moi, maintenant, le sol, les meubles, l'air, tout... C'est pour ça que je ne peux pas bouger de ma chaise et j'essaie de ne pas penser à l'état du siège et du dossier, je n'ai pas regardé avant de m'asseoir et je ne regarderai pas si je me lève [...] (Lenoir, 2008: 66).

La suciedad del domicilio Silaz, la atmósfera cargada y densa que reina en su interior empujan a Carine a refugiarse en una sola idea, persistente y por tanto, obsesiva: «gagner un lieu sûr, un endroit propre où se laver les mains» (Lenoir, 2008: 77-78). A lo largo del relato, el acto de lavarse las manos se irá convirtiendo progresivamente en una clara obsesión, una aguda manía por la limpieza del cuerpo:

[Carine] se lavait, errait à pied dans la ville ruisselante et boueuse, [...] tâches et plaisirs qui musclaient un peu son quotidien, l'aidaient à refaire sa surface, pour plusieurs heures même quand elle s'était frictionnée sous la douche alternativement brûlante et glacée en pensant aux traitements prescrits en urgence à sa voiture, vigoureux liftings qui effaceraient [...] toute cette crasse ramenée de son voyage...Do, la maison, la tombe...mais Muriel...mais Silaz (Lenoir, 2008: 139).

El día a día de Carine y de su familia se verá inevitablemente modificado por sus crecientes hábitos obsesivos, «ses grimaces instinctives à propos de rien ou ses injonctions presque violentes adressées aux enfants de se débarbouiller, de se brosser les dents en plein après-midi» (Lenoir, 2008:163); su tendencia enfermiza «modifiait désagréablement leur vie familiale et intime» (Lenoir, 2008: 163).

A medida que avanza el relato descubrimos que la obsesión de Carine por la higiene personal se revela como un intento inconsciente de borrar todo resto Silaz de ella, toda huella, todo recuerdo de lo que fue su pasada vida junto a Georges:

[...] son besoin de se laver alors, cette obsession de frotter, nettoyer, sur elle et autour d'elle, [comme] si c'était lui, Silaz, qu'elle s'était enfin décidé à radier à jamais [...] (Lenoir, 2008: 164).

Además, con este gesto Carine trataría también de lavar su conciencia por haber dejado a su hijo Do al cuidado de la abuela Silaz dieciséis años atrás. Desde entonces, su relación con Do se reduce a ciertas llamadas telefónicas y algunas transferencias económicas en fechas señaladas. Pero la muerte de Odette deja a su hijo adolescente en una situación de desamparo que Carine no quiere, o no puede, asumir:

Mais une mère, une mère ne peut pas, n'a pas le droit, je suis sa mère et personne ne pourra me reprocher de...six jours après, alors que moi, moi je pourrai peut-être me reprocher et me

ronger jusqu'à la fin de mes jours, c'est trop grave, d'autant qu'il est complètement seul maintenant, désespéré peut-être sous ses dehors de...s'il faisait une bêtise, qui le... ? et qui surtout me préviendrait, moi, sa mère, qui... ? (Lenoir, 2001: 147).

La imposibilidad de reconciliar sus deseos con sus obligaciones y responsabilidades como «madre» podría generar los remordimientos y el sentimiento de culpa en el personaje, y por ende, sus trastornos mentales «c'est pour moi, rien que pour moi, ma conscience... répétait-elle en se savonnant et se rinçant abondamment les mains» (Lenoir, 2008: 143). En este sentido, el final de *La Folie Silaz* muestra como Carine acaba sucumbiendo ante la culpa e intenta suicidarse. En la carta de Jean-Luc a Muriel, éste le explica cómo desde el intento de suicidio de su mujer, Carine vive «dans un univers dont [il est] exclu» (Lenoir, 2008: 217). En este sentido, desde aquel momento el personaje vive en su pequeño universo psíquico, particular e íntimo, un espacio reservado y exclusivo en el que «el otro» tiene prohibida la entrada.

3. Conclusión

Con la llegada de la era de las tecnologías, del consumo y del narcisismo del yo, conocida también como «la modernidad líquida», los lazos humanos se han ido fluidificando, perdiendo consistencia y solidez. En efecto, en esta nueva etapa histórica, el individuo libre y liberado de viejos y «pesados» patrones paga el precio de su valorada autonomía: soledad, incomunicación y egoísmo.

Herederas y continuadoras de las «novelas de corriente de conciencia», las novelas de Hélène Lenoir consiguen expresar algunas de estas transformaciones culturales esbozando a seres sin forma ni contorno definidos, inacabados e indeterminados, personajes «líquidos» que viven sumergidos en el flujo de sus conciencias. Apáticos, cobardes y obsesivos, los personajes de su obra literaria parecen ser, siguiendo a Jaccard «des individus éteints, englués dans leur misère psychologique, coupés d'autrui, dissociés» (Jaccard, 1975: 100), como el individuo moderno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zigmunt (2002): *La modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica de Argentina.
- 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.

JACCARD, Roland (1975): *L'exil intérieur, Schizoïde et civilisation*. París, Presses Universitaires de France.

LENOIR, Hélène (2001): *Le Magot de Momm*. París, Les Éditions de Minuit.

LENOIR, Hélène (2008): *La Folie Silaz*. París, Les Éditions de Minuit.

MONTANER, Lucía (2012): «Las novelas de corriente de conciencia y la obra de Hélène Lenoir». *Çédille, revista de estudios franceses* 8, 237-250. URL: <http://cedille.webs.ull.es/8/14montaner.pdf>.

ROBBE-GRILLET, Alain (1961): *Pour un nouveau roman*. París, Les Éditions de Minuit.

SARRAUTE, Nathalie (1956): *L'ère du soupçon*. París, Gallimard.