

Infernal y divino. Violencia y posmodernidad en la obra de Michel Houellebecq.

Fernando Agustín Urrutia.

Cita:

Fernando Agustín Urrutia (2024). *Infernal y divino. Violencia y posmodernidad en la obra de Michel Houellebecq.* Revista académica liLETRAd, Volumen 8 (1), 372-389, 2024, 8 (1), 372-389.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/fernando.agustin.urrutia/31>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ph2p/3xt>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Infernal y divino. Violencia y posmodernidad en la obra de Michel Houellebecq

Fernando Agustín Urrutia

Resumen

La vasta obra del escritor francés Michel Houellebecq ha trascendido no solo por ser polémica y controvertida, sino también por la crudeza y maestría literaria con que el autor retrata ciertos fenómenos de la actual sociedad posmoderna. Sujetos narcisistas, desilusionados y sumergidos en una soledad intolerable, la imposibilidad de amar, el culto al cuerpo, al sexo y al hiperconsumo, reflexiones melancólicas que develan una cosmovisión pesimista del mundo, junto con la amarga noción de que el sufrimiento es el único ingrediente en la receta de la vida son algunos de los temas con los que Houellebecq construye un “sistema ficcional de pensamiento”, escrito a partir de una meditada “estética de la abyección” cuyo *leitmotiv* es la inusitada violencia con que se narran los rasgos más delicados de la condición humana de nuestro tiempo. Con el objetivo de ofrecer tanto una introducción a estos temas como una aproximación crítica a la obra de Houellebecq, analizaremos la sistematización de esa violencia psicológica, social y metafísica que estructura el proyecto creativo del autor, las influencias literarias y filosóficas que operan en él, y la construcción de un aparato crítico-ficcional que, sin descuidar el estilo, pone “el dedo en la llaga”.

Palabras clave

Violencia-posmodernidad- pesimismo-influencias-abyección

Abstract

Not only has the vast literary work of the French writer Michel Houellebecq become known for its being controversial and contentious but also for the crudeness and literary mastery with which the author portrays certain phenomena of today’s postmodern society. Narcissistic, disillusioned individuals immersed in an intolerable loneliness, their inability to love, the cult of the body, sex and of hyper-consumerism, melancholy reflections that unveil a pessimistic worldview, alongside with a bitter notion that suffering is the only ingredient in the recipe of life are some of the themes with which Houellebecq develops a “fictional system of thought”, written out of a well-thought-out “aesthetics of abjection” whose *leitmotiv* is the unusual violence with which the most delicate features of the human condition of our time are narrated. For the purpose of providing both an introduction to these topics and a critical approach to Houellebecq’s work, we will analyze the systematization of that psychological, social and metaphysical violence that structures the author’s creative project, the literary and philosophical influences that operate in it, and the construction of a critical-fictional apparatus that, without disregarding style, puts “the finger on the sore spot”.

Keywords

Violence – post-modernity – pessimism – influences – abjection

Introducción

Tengo más facilidad en detectar los problemas dolorosos que en resolverlos; por eso escribo novelas.

Michel Houellebecq

A pesar de la aparente sencillez de su prosa, leer las novelas de Michel Houellebecq es en realidad una experiencia compleja y, por momentos, escandalosa. A lo largo de sus entretenidas y urticantes páginas, el lector suele encontrarse con una serie de temas fáciles de identificar, pero difíciles de abordar, tales como la violencia, el sexo, el amor, el individualismo, la sociedad posindustrial de consumo, la ciencia, entre otros. Desde la publicación de su primera novela en 1994, *Ampliación del campo de batalla*, Houellebecq logró ubicarse en el centro del debate intelectual francés gracias a estos “*problemas dolorosos*” que no sin elocuencia trataba en su libro, dotado, al igual que el resto de su obra, de un fuerte contenido social y filosófico. En 1998, vio la luz la segunda y quizás más controvertida novela del autor: *Las partículas elementales*, el mayor éxito editorial francés desde la época de Sartre, con más de trescientos mil ejemplares vendidos en Francia solo en el año de su publicación. Desde ese momento, hablar de Michel Houellebecq equivale a hablar de un *best-seller* que goza, al mismo tiempo, tanto del desprecio como del aprecio de la crítica. Así, mientras la popularidad del autor aumentaba, dentro del campo intelectual se volvía un lugar común acusar a su escritura de llana, fácil o sin estilo¹, y desde entonces “la crítica universitaria lo ha ignorado sistemáticamente incluso después de haber obtenido uno de los premios literarios más prestigiosos en Francia, como es el Gouncourt.” (Zaparart, 2015: 2). Esto explica la proliferación de ensayos y tesis sobre la obra de Houellebecq en academias extranjeras y no en su país de origen, en donde hasta hoy levita como un fantasma entre los críticos la pregunta que nace a raíz de aquella inconcebible paradoja: ¿Puede un *best-seller* ser, a la vez, un gran escritor? Para responder a esta pregunta, es menester explorar la

¹ Un ejemplo paradigmático de la opinión de un amplio sector de la crítica es la del filósofo Michel Onfray, que declaró lo siguiente:

J'ai lu Houellebecq parce qu'il fallait le lire, mais je ne l'aime pas. Il colle trop à l'époque, avec ses antihéros déglingués, son goût pour tout ce qui est sale, malpropre, crade, son dégoût de la vie et son cynisme insupportable. Avec son non-style aussi, sur le mode « sujet verbe complément », truffé de verbes pauvres. Quand j'écris, moi aussi j'ai a priori des verbes pauvres: être, dire, faire. Je retravaille ensuite mon texte pour les enlever, pour proposer une langue riche, précise. On a l'impression que Houellebecq, lui, ne travaille qu'à quelque chose de gris, de neutre. Je comprends que cela puisse être le miroir d'une époque, mais vu que je n'aime pas notre époque, il ne m'intéresse pas. (Onfray, 2014)

cosmovisión, las influencias y la concepción estética y literaria que operan detrás del proyecto creador de Houellebecq.

El nuevo “Mal del siglo”

Lejos de ser superficial, el estilo aparentemente banal del autor “es fruto de una decisión, se trata de un estilo deliberadamente ‘chato’ porque la época que describe es ‘chata’”. (Zaparart, 2015: 10) En efecto: son las características mismas de la contemporaneidad, de las sociedades líquidas (Bauman, 2015), las que exigen una nueva forma, una *poiesis* capaz de albergarlas y describirlas, de teorizarlas y criticarlas. Esa forma responde más a un proyecto estético que a una mera estrategia de marketing. Un proyecto que nace de un diagnóstico previo y de un simple y lógico interrogante: ¿Qué le queda por contar a la literatura en tiempos de televisión, de internet, de redes sociales, de publicidad, de moda y neoliberalismo? ¿Cómo representar una realidad caracterizada por la fugacidad, la actualidad sin futuro, la transformación técnica y social perpetua? A este estado de la cuestión se refiere, por ejemplo, Daniel, el protagonista de la novela *La posibilidad de una isla*, cuando hace la siguiente reflexión:

Ciertamente, yo era un agudo observador de la realidad contemporánea; lo que pasa es que me parecía tan elemental, pensaba que en la realidad contemporánea quedaba tan poco que observar; habíamos simplificado tanto, aligerado tanto, roto tantas barreras, destrozado tantos tabúes, tantas esperanzas equivocadas, tantas aspiraciones falsas; realmente quedaba tan poco... (Houellebecq, 2015: 21)

Aquel desgarrado “tan poco” al que se refiere Daniel en *La posibilidad de una isla* retrata una sensación de época, un *zeitgeist* que abarca tanto a la sociedad como al individuo y que constituye un *leitmotiv* transversal en la obra de Houellebecq, como lo describe Nicolás Mavrakis en *Houellebecq, una experiencia sensible*:

Incapaz de obedecer e incapaz de mandar, el parásito sagrado [Houellebecq] observa el *Zeitgeist* de su época, ¿y qué encuentra? En principio, un capitalismo con el poder de desindividualizar y, al mismo tiempo, rediseñar y reordenar los deseos de hombres y mujeres de acuerdo a las fronteras específicas de la oferta y la demanda. (2016: 40)

Esta percepción del clima de época por parte del escritor presenta una rigurosa sintonía con la conceptualización que numerosos científicos sociales han hecho de la posmodernidad, definida, en una síntesis brutal, por la caída de los grandes relatos, la sensación de vacío y cansancio perpetuos y el individualismo casi patológico como síntoma de una lógica de consumo que se ha expandido a todos los niveles de la vida, tanto cuantitativos como cualitativos, económicos, políticos, sociales e incluso

metafísicos. Esta caracterización, se sabe, posee una larga trayectoria en la sociología moderna, representada, en su mayoría, por los estudios realizados por la Escuela de Frankfurt y sus discípulos, y por los sociólogos Gilles Lipovetsky (1986; 2013), Zygmunt Bauman (2011; 2015), Jean-François Lyotard (1993) y, más recientemente, por los trabajos del filósofo coreano Byung-Chul Han (2014; 2015). Estos críticos han advertido sobre la influencia de los *mass media*, el culto excesivo de lo banal y el reemplazo de los valores tradicionales por una suerte de *ethos* de mercado, basado en el hiperconsumo, la moda, la fugacidad y la autoexplotación, entre otros.²

De este modo, la vida real, para un “agudo observador de la realidad contemporánea” -como lo son todos los protagonistas de Houellebecq-, se manifiesta como una suerte de espíritu de época doloroso y decepcionante, a la manera en que el advenimiento de la Modernidad se expresaba a través del llamado *Mal du siècle* (Mal del siglo) en los artistas del siglo XIX³: una experiencia que afectaba los modos de percibir, de interpretar el

² En una página memorable de *El imperio de lo efímero*, el sociólogo Gilles Lipovetsky describe y define el estado de la cuestión de la posmodernidad:

Sociedad posmoderna: dicho de otro modo, cambio de rumbo histórico de los objetivos y modalidades de la socialización, actualmente bajo la égida de dispositivos abiertos y plurales; dicho de otro modo, el individualismo hedonista y personalizado se ha vuelto legítimo y ya no encuentra oposición; dicho de otro modo, la era de la revolución, del escándalo, de la esperanza futurista, inseparable del modernismo, ha concluido. La sociedad posmoderna es aquella en que reina la indiferencia de masa, donde domina el sentimiento de reiteración y estancamiento, en que la autonomía privada no se discute, donde lo nuevo se acoge como lo antiguo, donde se banaliza la innovación, en la que el futuro no se asimila ya a un progreso ineluctable. [...] Eso es la sociedad posmoderna; no el más allá del consumo, sino su apoteosis, su extensión hasta la esfera privada, hasta en la imagen y el devenir del ego llamado a conocer el destino de obsolescencia acelerada, de la movilidad, de la desestabilización. Consumo de la propia existencia a través de la proliferación de los *mass media*, del ocio, de las técnicas relacionales, el proceso de personalización genera el vacío en tecnicolor, la imprecisión existencial en y por la abundancia de modelos, por más que estén amenizados a base de convivencialidad, de ecologismo, de psicologismo. (Lipovetsky, 2013: 9)

³ El tránsito de sociedades feudales agrícolas y comunitarias a sociedades contractuales modernas, capitalistas, urbanas y secularizadas significó una situación traumática para el sujeto, hasta entonces acostumbrado a contar con el apoyo de una comunidad que “ofrecía ayuda sobre la base de tradiciones locales y una economía de favores, que a menudo difería mucho de las leyes de la oferta y la demanda del libre mercado.” (Harari, 2020: 391) Este proceso de reorganización a gran escala de las sociedades humanas produjo un estado de desolación y nostalgia generalizados que tuvo hondas consecuencias en múltiples ámbitos. En el plano del arte y la literatura, particularmente, las transformaciones sociales repercutieron sobre el pensamiento, sobre los modos de sentir y percibir, sobre las formas y los contenidos que las nuevas generaciones de artistas y escritores plasmarían en sus obras. El romanticismo, el realismo, el simbolismo, el decadentismo, entre otros, constituyen la irrupción en el arte de la irreversible mutación que estaba en curso y que dan cuenta, al decir de Raymond Williams en su célebre libro *La larga revolución*, de una nueva “estructura del sentir”, entendida como “la cultura de un período: el resultado vital específico de todos los elementos de la organización general que actúa en las partes más delicadas y menos tangibles de nuestra actividad” (Williams, 2003: 57). Las personas observaban cómo todos los sistemas sociales que habían organizado la vida durante siglos eran lenta y progresivamente arrasados, presos de esa angustiante sensación de que nada volvería a ser igual, la certeza de que el cambio era radical e inevitable, de que eran hijos de una época que ya no existía y de que vivían en el presente en el que primaba una suerte de no-pertenencia generalizada. Una alteración, en fin, en la subjetividad misma del individuo, ahora sometido al cansancio, al *taedium vitae*, la decadencia y el hastío; un sujeto testigo del quebrantamiento del orden social

tiempo y el espacio, la vida propia y la de los demás (Berman, 2011) Esta experiencia arcaica es adaptada por Houellebecq a la contemporaneidad, donde el fenómeno de la Modernidad ha evolucionado a su siguiente fase: la Posmodernidad, a la que el autor, desde sus inicios como crítico literario y poeta, ha percibido como un nuevo mal del siglo⁴, como lo esboza en su primer libro *H.P. Lovecraft, contra el mundo, contra la vida:*

El capitalismo liberal ha extendido su influencia sobre las conciencias; a la par que él, han llegado el mercantilismo, la publicidad, el culto absurdo y socarrón a la eficacia económica, el apetito exclusivo e inmoderado por las riquezas materiales. Peor aún: el liberalismo se ha propagado del ámbito económico al ámbito sexual. Todas las ficciones sentimentales se han hecho añicos. La pureza, la castidad, la fidelidad, la decencia se han convertido en estigmas ridículos. Actualmente, el valor de un ser humano se mide por su eficacia económica y su potencial erótico. (2006: 112)

La influencia filosófica, literaria y estética del siglo XIX ha hecho que Houellebecq identifique, desde fines del siglo XX, una crisis radical de valores morales en la cual la vida social se ha vuelto deleznable y la realidad humana en su conjunto ha perdido interés, por lo que no ofrece ninguna experiencia digna más allá del tedio del sujeto prisionero de esa realidad. Antes era el lamento por el abandono de Dios, la oposición al progreso, la

anterior, que asiste al agotamiento de la religión y el desencanto con la ciencia; que cae inevitablemente en la bohemia, en la melancolía, en un nihilismo desesperado del que incansablemente intenta escapar. Tales fueron, entonces, algunos de los síntomas que se plasmaron en esa nueva estructura del sentir que atravesó el siglo XIX: un clima de época, un *zeitgeist* que se denominó *mal du siècle* -mal del siglo-, y que designaba la crisis radical de las creencias, principios y valores que conmovió la conciencia europea del mil ochocientos, y de la que los escritores de todas las nacionalidades, escuelas y estilos -desde Goethe y Schiller hasta Coleridge y Byron, desde Lamartine, Hugo y Chateaubriand hasta Nerval, Gautier, Baudelaire y Lautréamont, entre muchos otros- fueron los incuestionados protagonistas de un siglo en el cual la melancolía constituyó un *leitmotiv* esencial, un tópico que logró perdurar a lo largo de varias generaciones y que conformó una suerte de *continuum*, sutil pero elemental, entre las diferentes escuelas literarias surgidas, por oposición o por afinidad, al calor y a la sombra del Romanticismo. De este modo, el mal del siglo denota la estructura del sentir de un tiempo en el cual confluye la experiencia de la modernidad con una sensación de hastío permanente: es la combinación de la muerte de Dios y la nueva fragilidad de haber derrumbado a las religiones que encerraban -pero también serenaban- a los hombres con el abandono a su suerte del sujeto en mitad de la vorágine moderna, con la conciencia plena de la muerte, del vacío, de la nada vital, última y primigenia que estructura todas las formas posibles de vivir y que constituye, al mismo tiempo, un arma poética con la que atacar la hipocresía social de la época.

⁴ Houellebecq, vale aclarar, es un gran lector del siglo XIX europeo, en especial de aquellos escritores que supieron expresar la época de cambio, de tedio y descontento del sujeto moderno. De hecho, en una entrevista brindada a la revista *Encore* en 1997, confiesa: “He leído a muchos poetas del siglo pasado, pero no a tantos de mi propio siglo. Mi época favorita [...] sigue siendo la primera época del romanticismo alemán. Sería difícil encontrar algo así en la actualidad.” (Houellebecq, 2011: 100) No es casual, por ejemplo, que el poeta más ampliamente citado y nombrado como una de sus grandes influencias sea Charles Baudelaire, el adalid de los llamados “poetas malditos”. De hecho, en el libro *Enemigos públicos*, el autor de *Sumisión* confiesa: “Todos necesitamos modelos, al menos al principio, y más a menudo hasta el final [...] a mí me cuesta alejarme del *modelo Baudelaire*, que a mi edad equivale concretamente al suicidio. Es difícil, pero necesario.” (Houellebecq, 2010: 290) Además, uno de los autores más elogiados por Houellebecq es Honoré de Balzac, de quien afirma que “Posiblemente sea el novelista mejor dotado que existió. Y llegó en el momento en que la sociedad se transformaba, ahí, delante de sus ojos.” (Houellebecq, 2007). Esa transformación social que describió Balzac y que engendró, también, el “modelo Baudelaire”, constituye, de hecho, la experiencia decimonónica que es traducida o, mejor, transducida por Houellebecq a la contemporaneidad.

ciencia y la burguesía; hoy es el aturdimiento del mercado y los *mass media*, la competencia sexual y narcisista, la frustración y el hastío ante la imposibilidad amar. A este estado de la cuestión, el sociólogo francés Gilles Lipovetsky, en su libro *La era del vacío*, lo denomina como una “mutación sociológica global que está en curso” (Lipovetsky, 1983: 6); y el mismo Houellebecq, a su vez, reformula esta definición en términos de “mutación metafísica” al comienzo de *Las partículas elementales*, donde la define como

las transiciones radicales y globales de la visión del mundo adoptada por la mayoría. En cuanto se produce una mutación metafísica [...] Barre sin ni siquiera prestarles atención los sistemas económicos y políticos, los juicios estéticos, las jerarquías sociales. No hay fuerza humana que pueda interrumpir su curso..., salvo la aparición de una nueva mutación metafísica. (Houellebecq, 1998: 6)

Concebida como una época de transición en la que se está formando una nueva sociedad y una nueva subjetividad a partir de una crisis de los principios y valores, de los usos y costumbres anteriores, la posmodernidad funcionaría, entonces, como una especie de segunda y definitiva gran secularización: la primera separó al individuo de Dios y de su comunidad, condenándolo a la contingencia (Harari, 2020); la segunda ha separado al individuo de sus relaciones interpersonales, y lo condena al consumismo, la autoexplotación y la soledad (Han, 2015) Así, cuanto más se agudiza la posmodernidad, más virulento se vuelve el hastío. Al igual que Nerval, Lautréamont o Verlaine, el autor de *Las partículas elementales* ha de sentir el aire de su tiempo como un destemplado encuentro con el absurdo, la angustia y la decadencia, sensaciones que necesita, como todo escritor, transmutar en palabras. ¿Pero cómo materializar esa percepción del nuevo mal del siglo sin copiar los mismos procedimientos de sus predecesores? Si es cierto que “La vida es dolorosa y decepcionante”, y que, por lo tanto, un escritor debe “Ofrecer una alternativa a la vida en todas sus facetas, constituir una oposición permanente, un recurso permanente a la vida” (Houellebecq, 2006: 116); y si, además, “Necesitamos un antídoto supremo contra todas las formas de realismo” (Houellebecq, 2006: 17) ¿Qué forma, entonces, debe adoptar la literatura para representar esta época carente de pasión, asediada por el consumo como el único generador posible de sentido y la fatalidad de un sujeto desprendido de cualquier certidumbre sólida? ¿Cómo articular tanto el sufrimiento de ser como el hastío de vivir en un mundo atomizado, hiperinformado e hiperestimulado? Para responder estos interrogantes, Houellebecq beberá de sus influencias decimonónicas tanto literarias como filosóficas -lo que lleva a Caroline Julliot a afirmar que «*Il écrit comme au XIXe siècle. Il a une conception naturelle de la narration.*» (Lallier, 2022: 3)-

, y de un corpus de registros y teorías actuales, como son la ciencia, la sociología, la pornografía, entre otros. Esto resultará en la construcción de un sistema ficcional de pensamiento que el autor desarrollará a lo largo de sus obras y cuyo objetivo es brindar una cosmovisión pesimista y nostálgica del mundo, asentada en una escritura potente y soez que busca, al igual que los escritores más representativos del mal del siglo, incomodar al lector, expresar el asco, la decadencia, la oquedad metafísica y el descontento: lo que llamo una estética de la abyección. Explorar esta complejidad compositiva y temática, sus métodos y el subsuelo filosófico que lo sustentan es lo que intentaré en el próximo apartado.

La necesidad de una forma: pesimismo, violencia, objetividad

Le narrateur houellebecquien est du côté de l'objectivité- il est l'objectivité.
Dominique Noguez, *Houellebecq, en fait!*

En el año 2010, *Le Magazine des livres* publicó una entrevista realizada por Joseph Verbret, titulada «*Michel Houellebecq. Imperturbable*». Consultado acerca de los debates que inspiraba su escritura, el autor declaró que «*L'excès de style me dégoût un peu, comme des nourritures trop riches.*» (2010: 8) En efecto: si hay algo ajeno por completo al estilo de Houellebecq es el estilo pomposo o saturado de palabras. Esto ha estimulado las críticas que lo acusan de ser un escritor sin estilo, fácil de leer, de usar un lenguaje anodino o de no tener talento para crear metáforas, entre otros. No obstante, aquellos que esgrimen estos argumentos no tienen en cuenta que Houellebecq reniega de los ornamentos de la escritura porque no logran transmitir los fenómenos psico-sociales que caracterizan el nuevo milenio, la “mutación metafísica”, en definitiva. La supuesta ausencia de estilo constituye, precisamente, un arma estilística eficaz y coherente, además, con un proyecto global cuya directriz es la necesidad de hallar una forma que dé cuenta de los síntomas que aquejan a la condición humana de su época, cuestión que es planteada explícitamente en *Ampliación del campo de batalla* (1994):

La progresiva desaparición de las relaciones humanas plantea ciertos problemas a la novela. ¿Cómo acometer la narración de esas pasiones fogosas, que duran varios años, cuyos efectos se dejan sentir a veces en varias generaciones? Estamos lejos de *Cumbres borrascosas*, es lo menos que puede decirse. La forma novelesca no está concebida para retratar la indiferencia, ni la nada; habría que inventar una articulación más chata, más concisa, más taciturna. (Houellebecq, 1999: 49)

Esta es la clave de la estética houellebecquiana: buscar la forma adecuada para describir el mundo contemporáneo carente de pasión y de sentido, la fatalidad de un sujeto desprendido de cualquier certidumbre sólida capaz de otorgar un sentido. Esa llanura, esa trivialidad de la forma, esa ausencia de emoción que permitiría “retratar la indiferencia y la nada” del mundo moderno, y que constituye una suerte de « *rhétorique de la déprime* » como la llama Dominique Noguez en su libro *Houellebecq, en fait* (2003: 34), consiste, en primer lugar, en la descarnada frialdad del tono, en un tipo de realismo caracterizado por la oscura claridad de su lenguaje y por la descripción inexpresiva de escenas atroces y violentas: por la más obscena y vertiginosa objetividad.

Bruno está apoyado en el lavabo. Se ha quitado la chaqueta del pijama. Los pliegues de su barriguita blanca caen sobre la porcelana del lavabo. Tiene once años. Quiere lavarse los dientes, como todas las noches; espera acabar de afeitarse sin incidentes. Pero Wilmart se acerca, al principio solo, y empuja a Bruno en el hombro. Bruno empieza a retroceder, temblando de miedo; sabe más o menos lo que viene después. “Déjenme...”, dice con voz débil.

Ahora se acerca Pelé. Es bajito y tremendamente fuerte. Abofetea con violencia a Bruno, que se echa a llorar. Luego le empujan al suelo, lo cogen de los pies y empiezan a arrastrarlo. Cerca de los servicios, le arrancan el pantalón del pijama. Tiene un sexo menudo, todavía infantil, sin vello. Lo cogen de los pelos entre los dos, le obligan a abrir la boca. Pelé le frota una escobilla de váter por la cara. Bruno siente el sabor de la mierda. Grita.

Brasseur se une a los otros; tiene catorce años, es el mayor de sexto. Saca la pija, que a Bruno le parece enorme y gruesa. Se coloca de pie sobre él y mea en su cara. El día antes ha obligado a Bruno a chupársela, y luego a lamerle el culo; pero esta noche no tiene ganas. (Houellebecq, 2013: 45)

Sea un narrador en primera o en tercera persona, la singularidad del tono de Houellebecq será una literalidad sin filtro ni límite por la cual, como afirma Noguez, « *un chat est un chat, un vagin un vagin et masturbation le contraire d'une glorieuse partie de plaisir.* » (Noguez, 2003: 34) De este modo, la simplicidad y la precisión casi cinematográfica de la descripción, junto con la impasibilidad del narrador, contribuyen a la creación de una atmósfera agobiante para el lector, no solo por las escenas violentas, sino también por el pesimismo psicológico y filosófico que destilan los personajes de Houellebecq. Por ejemplo, en *Las partículas elementales*, el narrador afirma: “La desgracia solo alcanza su punto más alto cuando hemos visto, lo bastante cerca, la posibilidad práctica de la felicidad.” (2013: 249) En *Plataforma*, por otro lado, el protagonista confiesa: “Cuando ya no hay ninguna posibilidad de identificación con el otro, la única modalidad que queda es el sufrimiento...y la crueldad.” (2002:172) Y agrega: “Ya no tenía una vida; la había tenido durante unos pocos meses, tampoco estaba

tan mal, la mayoría de la gente no podía decir lo mismo. Ay, la falta de ganas de vivir no basta para tener ganas de morir.” (2002: 289)

Para Houellebecq, entonces, el pesimismo no es solamente una filosofía o una mera actitud ante la vida según la cual el mundo es malo y no debería existir: para Houellebecq, el pesimismo es un *método*. Toda su obra, desde sus poemarios y novelas hasta sus entrevistas y ensayos, pueden estudiarse como un *continuum* si se la explora desde la influencia del pesimismo filosófico. Esto no debería ser una novedad, ya que es conocida la influencia que Arthur Schopenhauer ejerció sobre Houellebecq en su concepción del sufrimiento y el mal como fuerzas inherentes a la existencia y en el rechazo radical del mundo como una condición vital infaltable a la hora de intuir y crear (Novak-Lechevalier, 2018). Así, en *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer sentencia: “En esencia, toda vida es dolor.” (2008: 441) y agrega más adelante: “El único error innato que albergamos es el de creer que hemos venido al mundo para ser felices.” (2008: 809) Estas serán ideas-clave que Houellebecq utilizará para la confección de una estética propia, muy diferente a la cultivada por sus contemporáneos. “No estoy ni a favor ni en contra de ninguna vanguardia –anota el autor en *El mundo como supermercado-* pero me distingo por el simple hecho de que me interesa más el mundo que el lenguaje.” (2011: 101) Esa realidad es percibida, justamente, como anota Novak-Lechevalier,

a través del filtro de la filosofía de Schopenhauer. Idéntica evidencia del sufrimiento, idéntico pesimismo, idéntica concepción del estilo, idéntica concesión de una importancia central a la compasión como fundamento general de la ética; idéntico carácter salvador de la contemplación estética; idéntica imposibilidad de adherir al mundo. (2018: 14)

La filosofía de Schopenhauer se convierte así para Houellebecq “en un operador de verdad, en una formidable máquina para pensar” (Novak-Lechevalier, 2018: 15). *El mundo como voluntad y representación* (1819) se vuelve un libro inevitable en el imaginario del autor, un verdadero modelo para armar -o copiar- ideas y reflexiones. Volcada por Houellebecq a la forma literaria -o sea, a la ficción-, la filosofía de Schopenhauer deriva, inevitablemente, en el sufrimiento como *leitmotiv* de un proyecto creador cuyas bases el autor teoriza en *Sobrevivir*, un texto temprano que es un verdadero manifiesto literario en el cual desarrolla tanto el método como la filosofía que caracterizará su obra posterior:

El mundo es un sufrimiento desplegado. En su origen, hay un nudo de sufrimiento. Toda existencia es una expansión, y un aplastamiento. Todas las cosas sufren, hasta que son. La nada vibra de dolor, hasta que llega al ser: en un abyecto paroxismo. Los seres se diversifican y se hacen más complejos, sin perder nada de su naturaleza primera. A partir de un determinado nivel de conciencia, se produce el grito. La poesía deriva de él. El

lenguaje articulado, también. El primer paso de la trayectoria poética consiste en remontarse al origen. A saber: el sufrimiento. Las modalidades del sufrimiento son importantes, pero no esenciales. Todo sufrimiento es bueno, todo sufrimiento es útil; todo sufrimiento da sus frutos; todo sufrimiento es un universo [...] Si el mundo se compone de sufrimiento es por ser, en esencia, libre. El sufrimiento es la consecuencia necesaria del libre engranaje de las partes del sistema. Debéis saberlo y decirlo. No os será posible transformar el sufrimiento en un propósito. El sufrimiento *es*, y en consecuencia no podría volverse un propósito. En las heridas que nos inflige, la vida alterna la brutalidad con la insidia. Conoced ambas formas. Practicadlas. Adquirid de ellas un conocimiento completo. Distinguid aquello que las separa, y lo que las une. Entonces, se verán resueltas muchas contradicciones. Vuestra palabra ganará en fuerza, en amplitud. (Houellebecq, 2012: 11)

Resulta evidente, entonces, que Schopenhauer constituye para Houellebecq una herramienta teórica con la que fraguar su programa literario a partir de su propia filosofía y su visión particular del mundo y sus conflictos. Dado que para él la literatura “se trata de construir y entregar un espejo ante el cual el mundo no se vea a sí mismo muy bello.” (Mavrakis, 2016: 32), esa actitud pesimista a la hora de afrontar el acto creativo adoptará “el tono de la melancolía y del cinismo, de la desolación y la agresividad, que se convierte en la marca de su estilo porque es el adecuado para llevar a cabo un proyecto global: representar la realidad que lo rodea.” (Zaparart, 2015: 10)

La “ausencia de estilo”, entonces, no es otra cosa que la forma más adecuada para dar cuenta de los síntomas que aquejan a la condición humana de su época desde una cosmovisión pesimista, como certeramente advierte el escritor argentino Alan Pauls en un artículo titulado “El pesimista sentimental”:

Es el tono crudo, neutro y como anestesiado de un informante escrupulosos pero exhausto, obligado a informar sobre un estado de cosas que no necesita de él, ni de su informe, ni de su tono, ni de nada que no sea él mismo, la propia compulsión que ese estado de cosas experimenta para seguir, para ir más allá, básicamente más allá de lo humano. Es el tono [...] de un Albert Camus que permanece en vela, pero ya no tiene una sola gota de energía, lobotomizado por años y años de estadísticas, cálculo de *trends*, trabajos de campo, sondeos de opinión, compulsión motivacional. Es el tono de un burócrata vitalicio atrapado en la peor de las situaciones: no poder evitar ocuparse de un mundo que ya no lo desea. Mucho más que los temas calientes, las bravuconadas sexuales o la incorrección política, es ese idioma implacable y deshidratado lo que nos corta el aliento en los libros de Houellebecq. (Alan Pauls, 2007: 2)

El “idioma implacable y deshidratado”, entonces, es la respuesta que el autor encuentra a la pregunta sobre cómo retratar la nada, la indiferencia y el vacío: “La forma más adecuada a una civilización que -salvo las sardinas en lata- ya no concibe nada de larga duración.” (Pauls, 2007: 2) No obstante, estos síntomas de la contemporaneidad, por ser tan variados y complejos como la realidad misma, no pueden ser tratados simplemente a través del tono chato: obligan también a tratar con un abanico enorme de discursos. En efecto: además de su estilo calculado, nostálgico y distanciado, es la heterogeneidad de

discursos presentes en sus obras lo que explica el efecto que estas han causado en los lectores. A la hora de diseñar su ficción, Houellebecq se ha servido tanto del registro de la sociología moderna como de la filosofía, la ciencia, el BDSM, la pornografía, el género gore, el ensayo, la poesía, entre otros, ya que, en palabras del autor, “todo debería poder transformarse en un libro único” (2011: 5), por lo que en sus obras ha formado “un entramado discursivo diverso que da como resultado una textualidad heterogénea” (Zaparart, 2012: 1) Por tanto, leer una novela de Houellebecq es adentrarse en un complejísimo collage de registros entretejidos, controlados por un narrador potente, nihilista y neutral, con un tono lo suficientemente versátil que los ordena y pone a funcionar bajo una misma premisa estética: brindar una visión pesimista y crítica de los nuevos fenómenos tanto sociales como subjetivos del mundo y del sujeto contemporáneo hastiado y prisionero de una realidad que se vuelve insoportable en todos sus niveles. En este sentido, las citas hablan por sí mismas:

El mundo se uniformiza ante nuestros ojos; los medios de comunicación progresan; el interior de los apartamentos se enriquece con nuevos equipamientos. Las relaciones humanas se vuelven progresivamente imposibles, lo cual reduce otro tanto la cantidad de anécdotas de las que se compone una vida. Y poco a poco aparece el rostro de la muerte, en todo su esplendor. Se anuncia el tercer milenio. (Houellebecq, 1994: 21)

El video que le proyectaron a la audiencia grababa el suplicio de una anciana, Mary Mac Nallahan, y de su nieta, una bebé. Di Meola desmembraba al bebé delante de su abuela con ayuda de unas pinzas cortantes, después le arrancaba un ojo a la anciana con los dedos y se masturbaba en la órbita sangrante; a la vez accionaba un mando a distancia y hacía zoom para tomar un primer plano del rostro. Ella estaba agachada, unos brazaletes de metal la mantenían inmóvil contra la pared de un local que parecía un garaje. Al final de la grabación, estaba tendida sobre sus propios excrementos. (2013: 206)

Una tarde de verano, mientras aún vivía en Yonne, Michel fue a correr por los prados con su prima Brigitte. Brigitte era una bonita muchacha de dieciséis años, tremendamente amable, que unos años más tarde se casaría con un espantoso imbécil. Era el verano de 1967. Ella lo cogía de las manos y le hacía girar a su alrededor; después se dejaban caer en la hierba recién cortada. Él se acurrucaba contra su cálido pecho; ella llevaba una falda corta. Al día siguiente ambos estaban cubiertos de puntitos rojos y tenían picores terribles por todo el cuerpo. El *Thrombidium holosericum*, llamado también ácaro, era muy común en las praderas durante el verano. Tiene unos dos milímetros de diámetro. El cuerpo es grueso, carnoso, muy abombado, rojo vivo. Planta la boca en la piel de los mamíferos, causando irritaciones insoportables. La *Linguatulia rhinaria*, o linguatula, vive en las fosas nasales y los senos frontales o maxilares del perro, a veces del hombre. El embrión es oval, con una cola trasera; la boca posee un aparato perforante. Tiene dos partes de apéndices (o muñones) con largas garras. El adulto es blanco, laceolado, y su longitud está entre 18 y 85 milímetros. El cuerpo es aplastado, anillado, transparente, y está cubierto de espículas quitinosas. (Houellebecq, 2013: 35)

Ahora bien, el tono crudo, implacablemente objetivo, posee un origen, una matriz, una fuente de la cual se nutre y un modelo con el cual se orienta; a saber: el lenguaje científico.

La rigurosidad lexical y estilística de la ciencia siempre ha fascinado a Houellebecq, y la posibilidad de utilizarlo como forma literaria fue una idea que descubrió en los relatos de H.P. Lovecraft, quien, en palabras del autor

parece haber llegado por su cuenta y riesgo a este descubrimiento: la utilización del vocabulario científico puede constituir un extraordinario estimulante de la imaginación poética. El contenido propio de las enciclopedias -preciso, elaborado en detalles y rico en antecedentes teóricos- puede producir un efecto delirante y extático. (Houellebecq, 2006: 68)

No resulta difícil deducir que ese “efecto delirante y extático” es lo que Houellebecq intenta, de modo incansable, producir en sus lectores. La certeza, la rigidez, la limpidez y laconicidad del lenguaje científico responden adecuadamente, además, al principio de Schopenhauer según el cual “escribir con oscuridad o mal significa pensar pesada o confusamente.” (2009: 530), ya que es una escritura que, por su sequedad, expresa por sí misma tanto el sufrimiento vital y desahuciado del sujeto como el vértigo de un mundo hostil y sin causa:

Su abuelo murió en 1961. En nuestros climas, un cadáver de mamífero o de pájaro atrae al principio a ciertas moscas (*Musca*, *Curtonevra*); en cuanto empieza la descomposición entran en juego otras especies, sobre todo las *Calliphora* y las *Lucilia*. El cadáver, bajo la acción combinada de las bacterias y de los jugos digestivos que secretan las larvas, se licúa más o menos y se convierte en escenario de fermentaciones butíricas y amoniacaes. Al cabo de tres meses las moscas han terminado su obra, y las sustituye un escuadrón de coleópteros de tipo *Dermestes* y los lepidópteros *Aglossa pinguinalis*, que se alimentan principalmente de grasas. Las larvas de la *Piophilha petasionis* y los coleópteros de tipo *Corynetes* aprovechan las materias proteicas en proceso de fermentación. El cadáver, descompuesto, contiene todavía algo de humedad y es presa de los ácaros, que absorben las últimas sanies. Una vez seco y momificado, sigue albergando explotadores: las larvas de las atagenas y las antenas, las orugas de la *Aglossa cuprealis* y de la *Tineola bisellelia*. Son éstas las que acaban el ciclo. (Houellebecq, 2013: 41)

Las digresiones de este tipo abundan en las novelas de Houellebecq. La intromisión brusca del registro científico no solo es un ejemplo de la heterogeneidad discursiva que caracteriza el estilo del autor, sino que también constituye una muestra del pesimismo que serpentea por cada una de sus páginas. Las metáforas y el lirismo desaparecen para dar lugar a la descripción desapasionada y anatómica de lo real, de lo estrictamente real, de la materia que, sometida a los procesos destructivos del tiempo y de la naturaleza, no se hace eco de los sentimientos, deseos o susceptibilidades de la vida y de la sociedad humana⁵, la cual, a su pesar, forma parte también del gran imperio de lo efímero. Esta

⁵ En este sentido, resulta reveladora la interpretación que ofrece María Julia Zaparart en su ensayo “El discurso científico en las novelas de Michel Houellebecq”:

Las digresiones científicas responderían a la concepción deshumanizante de la sociedad contemporánea que presentan las novelas de Houellebecq: cuando se narran momentos de felicidad,

irritante verdad se potencia una y otra vez mediante la hiperbólica objetividad de un narrador que escarba en temas sensibles con la misma frialdad y metodismo con que un cirujano revuelve y reacomoda los órganos vitales.

Pero el estilo científico no se agota únicamente en la introducción de términos específicos o en la intención de anular las emociones o de quitar contenido a los acontecimientos sensibles. En términos de arquitectura estilística, y lejos de ser circunstancial, la objetividad que al autor le proporciona la ciencia se convierte en un instrumento con el cual relatar cualquier suceso -incluso aquellos que pueden catalogarse como delicados o políticamente incorrectos- sin intervención alguna del narrador, el cual, como señala Christian Monnin, halla en este discurso la ausencia tanto de subjetividad como de ideologías:

À l'impersonnalité du discours scientifique répond l'absence de subjectivité d'un narrateur qui [...] ne se désigne qu'à la première personne du pluriel. Ultime solution de continuité entre les fragments épars du réel, la science est garante d'une signification qui transcende les individus et les idéologies. (Monin, 2001: 139)

Así, no sin razón afirma Dominique Noguez que «*l'horizon du verbe houellebecquien est l'objectivité scientifique.*» (2003 :134), puesto que, como modo de narración independiente de su propio campo, ofrece una neutralidad potente y un tono lo suficientemente versátil como para describir una heterogeneidad completa de discursos y de escenas provenientes de géneros como el *gore*, el sadomasoquismo, la pornografía, como se puede apreciar en la siguiente escena de *Las partículas elementales*:

Una noche, invitado a una orgía en casa de un amigo abogado, reconoció una de sus películas en el televisor de uno de los dormitorios. En esa grabación, hecha un mes antes, seccionaba un pene con una cortadora. Muy excitado, cogió a una chica de unos doce años, amiga de la hija del propietario, y la sujetó delante de su asiento. La niña se defendió un poco, y luego empezó a chupársela. En la pantalla, él rozaba suavemente con la cortadora los muslos de un hombre de unos cuarenta años; el tipo estaba atado con los brazos en cruz y daba alaridos de terror. David se corrió en la boca de la niña cuando la hoja de la cortadora le seccionó el sexo; agarró a la chica del pelo y la obligó a girar la cabeza con brutalidad para que viera el largo plano fijo sobre el muñón que meaba sangre. (Houellebecq, 2013: 211)

Las intromisiones de este tipo de digresiones morbosas pinceladas con cruda elocuencia son abundantes y constituyen una de las múltiples estrategias que pone en juego Houellebecq para lograr una escritura que tiene como horizonte la perturbación del lector. Esto es lo que lleva a Dominique Noguez a afirmar que «*Le narrateur*

los sentimientos son reemplazados por digresiones científicas. Este tono científico permite tomar distancia respecto de una realidad poco satisfactoria. (Zaparrat, 2012: 3)

houellebecquien est du côté de l'objectivité- il est l'objectivité.» (2003: 146), pues la descripción rigurosa y científicamente precisa de escenas violentas logra producir una “literatura vertiginosa” en la que “Cuanto más monstruosos e inconcebibles sean los acontecimientos y entidades descritos más precisa y clínica ha de ser la descripción.” (Houellebecq, 2006: 73) La variedad de géneros que se entremezclan bajo esta premisa es enorme y la meticulosidad con que son introducidos y tratados en el texto responde a la hermética imparcialidad del narrador, a esa indiferencia resignada e inmovible que siempre estará al servicio de la deshumanización, la consternación y la vileza.

El discurso científico constituye así uno de los pilares fundamentales sobre los que se erige la estética de la abyección, no solo porque opera como un modelo para armar y manipular otros discursos, sino también por su capacidad de crear una atmósfera de agobiado y desesperanzado materialismo, que es, justamente, la base de todo pesimismo. En este sentido, la neutralidad del narrador es la solución tanto al problema de la forma que debe adoptar la novela en un mundo chato como al deseo de transmitir el hastío y el grito ahogado de un sujeto que padece cada minuto de su existencia sumergido en un irreversible proceso de mutación metafísica. Comienza así a forjarse un sistema ficcional de pensamiento que unifica la estética y la temática de su obra, y cuyo epicentro será la búsqueda de la abyección, de un efecto de incomodidad, desconcierto y aversión que posee, sin embargo, una pocas veces valorada intención moral: alabar el mal, evocar lo vil y lo soez constituye un modo hierático de añorar y encomiar el bien:

Creed en la identidad entre lo Verdadero, lo Bello y lo Bueno.

La sociedad en la que vivís tiene como fin destruirlos. Otro canto se puede decir de vosotros respecto a ella. El arma que empleará es la indiferencia. Vosotros no podéis permitirlos adoptar la misma actitud. ¡Pasad al ataque!

Toda sociedad tiene sus puntos débiles, sus heridas. Meted el dedo en la llaga y apretad bien fuerte. Profundizad en los temas de los que nadie quiere oír hablar. El envés del decorado. Insistid sobre la enfermedad, la agonía, la fealdad. Hablad de la muerte, y del olvido. De los celos, de la indiferencia, de la frustración, de la ausencia de amor. Sed abyectos, seréis auténticos. (Houellebecq, 2012: 28)

De este modo, como acertadamente señala Nicolás Mavrakis, “La obra de Michel Houellebecq es útil simplemente porque establece un punto simple: pensar y escribir *bien* no significa pensar y escribir *cosas buenas*.” (Mavrakis, 2016: 34) En consecuencia, y a partir del modelo formal que le otorga el discurso científico y de la matriz filosófica que le ofrece Schopenhauer, en Houellebecq reverbera la búsqueda de un lenguaje capaz transmitir el dolor y el vacío primario, el vértigo, la misantropía y la sequedad de espíritu en plena posmodernidad, de manera homóloga a la angustia vital que antaño añoraban transmitir los escritores decimonónicos: la búsqueda, en fin, de un tono que corrompa,

que exaspere, que hunda el dedo en la llaga y lleve al lector al paroxismo, es decir, al grito, ya que, como dice Emile Cioran, “Solo lo que se esconde es profundo y es verdadero. De ahí la fuerza de los sentimientos viles.” (1998: 33)

Conclusión

¿Vienes del cielo o sales del abismo
oh Belleza? Tu mirada, infernal y divina,
derrama confusamente la buena acción y el crimen;
y por eso se te puede comparar al vino.
Charles Baudelaire, “Himno a la Belleza”

Al partir del sufrimiento como elemento ordenador del mundo y, por extensión, de la escritura, la literatura houellebecquiana desemboca en una poética que ostenta la máxima precisión en favor del desequilibrio y del ataque despiadado a la frágil moral posmoderna; es una poética enraizada en la plena conciencia de un vacío vital penoso, donde la belleza no radica en la divina perfección sino en la infernal agitación y turbación. Es precisamente en la conversión de ese sufrimiento vital en lirismo, en grito, en un tipo de escritura que resalta el dolor y la crueldad como advertencia y rescate frente al abismo de la condición humana, en la evocación, en fin, de la violencia y el desconcierto, donde se concatenan la poética y el pensamiento de Houellebecq con la filosofía pesimista de Schopenhauer, sobre todo, y con la tradición de los poetas malditos del siglo XIX. Se forja así un sistema ficcional de pensamiento en el cual conviven tres elementos fundamentales: el libre uso de la filosofía pesimista, para la cual la condición humana se manifiesta como generadora únicamente de sufrimiento y que opera como formadora de subjetividad; la sociología contemporánea, con la cual revela las falencias de la sociedad posmoderna como el vacío, el nihilismo, el narcisismo, el debilitamiento de las relaciones humanas y la muerte del amor; y, por último, la heterogeneidad discursiva y teórica que configura una suerte de polimatía que abarca la ciencia, sobre todo, pero también la filosofía, el arte, la economía, entre otros. Todos ellos, en conjunto, permiten vislumbrar aquellas “mutaciones metafísicas” que el autor cree percibir en la posmodernidad. Este sistema ficcional de pensamiento ordena tanto la temática como la estética de su obra, ya que el manejo equilibrado de estos elementos sociológico-filosóficos en pos de la construcción de ese tono y esa subjetividad pesimista -enriquecida por la teoría y la literatura y detonada por los nuevos fenómenos sociales-, enhebrados en un estilo frío y premeditado, convergen en una estética de la abyección: una escritura que explora la posibilidad de una forma de

la literatura que, mediante la violenta neutralidad científica y una ordenada heterogeneidad discursiva, logre dar cuenta de una realidad increíblemente trivial y angustiante que ha decidido ignorar cualquier planteo de orden filosófico, y que ha acabado por ser una eficaz y severa fábrica de frustración y sufrimiento. El resultado será un proyecto creador bien delineado y meditado, deudor de múltiples influencias y dueño de una compleja construcción formal y teórica que debería, si no reconciliar, al menos relativizar a cierto sector de la crítica que aún no logra evadirse del shock mediático que ha producido la figura pública de Houellebecq, al cual todavía consideran como un simple autor de *best-sellers* sin tener en cuenta esta maestría literaria que supo decodificar el objeto artístico camuflado en la aún misteriosa condición humana del mundo actual, tal como advierte Christian Monnin a propósito de los detractores de *Las partículas elementales*: «*Si l'œuvre de Houellebecq est le produit d'une démarche cohérente, elle n'est pas simple pour autant.*» (2001: 134)

Ese «*démarche cohérente*» tiene, finalmente, un claro objetivo: incomodar y sensibilizar al lector, quien desde las primeras páginas se adentra en un valle rocoso y escarpado, recorre pasajes laberínticos que remontan a la angustia por nacer, el escalofrío de la muerte, al vértigo del absurdo y del vacío, y la silenciosa alegría de vencer, por momentos, a la miseria. Temas que incomodan y exasperan, pero que también seducen, escandalizan y deleitan. Es la aventura, en fin, de adentrarse en una literatura que denuncia, que teoriza, que reflexiona y especula sobre la realidad y sobre el futuro; una literatura que provoca, en definitiva, un íntimo temblor.

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt (2011). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- Bauman, Zygmunt (2015) *Modernidad líquida*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- Berman, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI.
- Casullo, Nicolás (1993) “Modernidad, biografía del ensueño y la crisis”. En: *El debate modernidad/posmodernidad*. Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Cioran, Emil (1998) *Del inconveniente de haber nacido*. Madrid, Taurus.
- Han, Byung-Chul (2014) *La agonía del Eros*. Barcelona, Herder.
- Han, Byung-Chul (2015) *La sociedad del cansancio*. Barcelona, Herder.
- Harari, Yuval Noah (2020) *Sapiens. De animales a dioses*. Buenos Aires, Debate.

- Houellebecq, Michel (1999). *Ampliación del campo de batalla*. Barcelona, Anagrama.
- Houellebecq, Michel. *El mundo como supermercado*. Buenos Aires, Anagrama, 2011
- Houellebecq, Michel (1998). *Las partículas elementales*. Barcelona, Anagrama.
- Houellebecq, Michel (2005). *La posibilidad de una isla*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Houellebecq, Michel (2006) *H.P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*. Madrid, Ciruela.
- Houellebecq, Michel (2007) “El mundo en el espejo”. *Página 12*, 16 de diciembre de 2007.
- Houellebecq, Michel (2002). *Plataforma*. Barcelona, Anagrama.
- Houellebecq, Michel (2012). “Sobrevivir”. En: *Poesía*. Barcelona, Anagrama.
- Houellebecq, Michel (2019). *Serotonina*. Buenos Aires, Anagrama.
- Houellebecq, Michel (2018) *En presencia de Schopenhauer*. Barcelona, Anagrama.
- Lallier, Hugo (2022) « *Le roman houellebecquien, un nouveau courant littéraire?* ». *Slate*, 14 de enero de 2022.
- Lipovetsky, Gilles (1983). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama.
- Lipovetsky, Gilles (2013) *El imperio de lo efímero*. Barcelona, Anagrama.
- Mavrakis, Nicolás (2016). *Houellebecq, una experiencia sensible*. Buenos Aires, Galerna.
- Monnin, Christian (2001) “Le roman comme accélérateur de particules ». En *L’Atelier du roman* N° 22
- Noguez, Dominique (2003) *Houellebecq, en fait!* Paris, Fayard.
- Novak-Lechevalier (2018) “Historia de una revolución”. En: Houellebecq, Michel (2018) *En presencia de Schopenhauer*. Anagrama.
- Onfray, Michel (2014) « *Michel Onfray balance sur Houellebecq et Angot* » *L’Express*, 25 de abril de 2014.
- Pauls, Alan (2007) “El pesimista sentimental” *Página 12*, 16 de diciembre de 2007
- Schopenhauer, Arthur (2008) *El mundo como voluntad y representación I y II*. Buenos Aires, Losada.
- Schopenhauer, Arthur (2009). *Parerga y Paralipómena I y II*. Barcelona, Trotta.
- Verbret, Joseph (2010) « Michel Houellebecq. Imperturbable » *Le Magazine des livres*, Paris, N°27, noviembre/diciembre de 2010.
- Williams, Raymond (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Zaparart, Maria Julia (2012) “El discurso científico en las novelas de Michel Houellebecq” En: VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, La Plata, agosto 2012.

Zaparart, M. (2019). “Premios literarios y valor: Polémica en torno al Goncourt 2010.” En: A. Gentile, C. Moronell, M. Zaparart, M. Sara y M. Salerno (Comps.), *Miradas sobre la literatura en lengua francesa: Hospitalidad, extranjería, revolución y diálogos culturales*. La Plata, EDULP.