

En Linardi y Risso, *Ducasse Maldoror Lautréamont. Mayo del 68. Erotismo sexualidad. Y contra el hombre que los hizo escl.* Montevideo (Uruguay): Linardi y Risso.

# El último maldito: la influencia de Lautréamont en la obra de Michel Houellebecq.

Fernando Agustín Urrutia.

Cita:

Fernando Agustín Urrutia (2019). *El último maldito: la influencia de Lautréamont en la obra de Michel Houellebecq.* En Linardi y Risso *Ducasse Maldoror Lautréamont. Mayo del 68. Erotismo sexualidad. Y contra el hombre que los hizo escl.* Montevideo (Uruguay): Linardi y Risso.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/fernando.agustin.urrutia/6>

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



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>.*

## EL ÚTIMO MALDITO: LA INFLUENCIA DE LAUTRÉAMONT EN LA OBRA DE MICHEL HOUELLEBECQ

Fernando Agustín Urrutia  
UNLP-AALFF  
[urrutiafernando4994@gmail.com](mailto:urrutiafernando4994@gmail.com)

*¿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”*

Cansancio, decadencia, hastío, quebrantamiento del orden social, agotamiento de la religión, desencanto de la ciencia, bohemia y melancolía; nihilismo desesperado. Los síntomas del denominado “mal del siglo” conformaron una nueva sensibilidad que se propagó como una peste negra entre los artistas e intelectuales a lo largo del siglo XIX. La crisis radical de creencias y valores que conmovió a la conciencia europea de aquellos años obligó a los jóvenes escritores y poetas a embarcarse en la búsqueda de una necesaria renovación estética que fuera capaz de retratar esa decidida impotencia a la hora de hallar una respuesta satisfactoria a la demanda de sentido que inspiraba la muerte de Dios y el advenimiento de la Modernidad. En este sentido, la frase de Schopenhauer “En esencia, toda vida es dolor.”, (2008, 441) puede leerse, al igual que toda su filosofía, como un intento por sistematizar la estructura del sentir de ese “mal del siglo” que pesaba sobre la bohemia de la época, y que resume, asimismo, la postura con que encararon la vida los llamados poetas malditos, aquellos para los que la voluntad de vivir era, irrevocablemente, voluntad de sufrir. En términos estéticos, no obstante, ese sufrimiento vital degeneraba en un arte cuyos *leitmotivs* eran lo efímero, el tedio, el mal, y el remordimiento. En el caso de Francia, particularmente, fue Charles Baudelaire el primer genio que indagó en esa

transformación de la forma literaria, enriqueciendo la noción de belleza con esa paradójica calificación de “infernial y divina”, y su particularidad de encarnar “la buena acción y el crimen”. Con ello, Baudelaire daba inicio a una nueva noción de lo poetizable, es decir, una ampliación de la intuición del artista hacia temas que hasta entonces se consideraban despreciables: lo banal y fútil, el exceso, la degradación y la podredumbre podían enaltecerse tanto como la virtud o la bondad. La intuición de lo vil y lo soez, sin embargo, poseía una pocas veces valorada intención moral: alabar al mal, en esencia, era un modo hierático de añorar y encomiar el bien. No fue casual, por tanto, que los poetas posteriores a *Las flores del mal* se arrojaran a forjar un lenguaje que englobara el abismo seráfico del que ahora debía provenir la belleza, y que, sumado al desasosiego desfalleciente del *flaneur* atravesado por el sentimiento del *spleen*, fuera a su vez capaz de crear una constelación simbólica que por fin diera sentido y orientación a la existencia. En consecuencia, el giro que se inscribió en el campo artístico de la segunda mitad del siglo XIX tuvo un doble matiz, que consistió en un cambio de rumbo tanto en el plano estético como filosófico que desembocaría, inevitablemente, en una poesía que tendría como motivo el paroxismo y la desmesura, el desequilibrio, el ataque despiadado a la frágil y susceptible moral burguesa; una poesía enraizada en la plena conciencia de un vacío vital penoso e inmutable, donde la belleza no radica en la perfección sino en la agitación, el dolor y el estremecimiento, y que decantaría, en fin, en una poética del grito: grito como expresión exagerada de esa exploración estética que exigía el shock de la modernidad al sujeto; el grito como un tipo de forma que fomenta la simbiosis entre un sentir amargo y un pensar nostálgico, que bien puede denominarse “estética de la abyección”, y cuya finalidad primera y última es provocar al lector, inducirle en igual medida goce e incomodidad, lozanía y repulsión: gritarle en la cara.

Es en esta corriente que ostenta el paroxismo y de la abyección como estandartes, y que difunde el desagrado como vínculo tonal con el lector, donde se enmarca el primer protagonista de este ensayo: Isidore Ducasse, mundialmente conocido como el conde de Lautreamont, y cuya obra capital, *Los cantos de Maldoror* (1869) no solo constituye una de las más excéntricas y fascinantes *rara avis* de la literatura universal, sino también un cuidado desborde lírico contra el malestar invisible que flotaba sobre su tiempo. Su efecto de lectura, según advierte Maurice Blanchot, es justamente “un vértigo. Vértigo que parece el efecto de una aceleración de movimiento tal, que el círculo de fuego en cuyo centro nos encontramos produce la impresión de un vacío en llamas o de una inerte y sombría plenitud.” (Blanchot, 1967, 67).

Vértigo que es, sin dudas, resultado de esa estética de la abyección que el mismo poeta pregona en la cuarta estrofa del segundo canto, cuando, increpando al lector, exclama: “¡Raza estúpida e idiota! Te arrepentirás de comportarte así. [...]Mi poesía consistirá en atacar al hombre, esa bestia salvaje, y al Creador, que no hubiese debido engendrar esa carroña” (Lautréamont, 2007, 110) Ese ataque contra el hombre, en palabras de Aldo Pellegrini, es lo que ubica a Lautréamont en “el centro de la pelea por el hombre. Inaugura una poesía de lo desmesurado, del grito” (1964, 28). Y agrega que, en Lautréamont, el espíritu de rebeldía y de repulsa hacia la sociedad de la época se llevó a sus extremas consecuencias, ya que el autor supo darle al sufrimiento “un carácter universal y una dimensión metafísica: no solo es protesta contra la condición humana real, sino un grito de desesperación contra las limitaciones de la existencia misma, encerrada en las fronteras del dolor y de la muerte.” (Pellegrini, 1964, 44).

Una “poesía del grito” de “carácter universal y dimensión metafísica” que Ducasse logra a partir una decidida voluntad de estilo que tuviera como horizonte el profundo estupor del

lector, tal como declara el poeta al inicio del sexto canto: “Sorprende [este libro] al lector, que no se da cuenta exacta al principio de adonde se le quiere conducir; pero este sentimiento de viva estupefacción [...] yo hice toda clase de esfuerzos para provocarlo” (Lautréamont, 2007, 233). Esos “esfuerzos” pueden rastrearse en una multiplicidad de combinaciones estilísticas capaces de exaltar ese carácter “infernado” de la belleza que mencionaba Baudelaire. De este modo, la estética de la abyección en Lautréamont se plasma en una sintaxis lúcida y perfecta, decididamente clásica, pero que contiene a su vez el poder del delirio controlado, tenaz y persistente de metáforas oníricas y herrumbrosas que dan la impresión de flotar en un silencio indefinido y corrosivo del sentido, a la vez que fluye, en recíproca consonancia, un uso innovador del lenguaje técnico, científico y biológico que exagera el tono frío, desencantado, capaz de extraer la oscuridad y el calor desesperado de la angustia, la soledad y el remordimiento. Así, un poeta que confiesa, con schopenhaueriana resonancia, haber recibido “la vida como una herida” (Lautréamont, 2007, 151), que “estamos en este barco desmantelado para sufrir” (2007, 95), y que ignora la amistad y el amor, advierte a la vez que en sus sombrías páginas “Palparéis con vuestras manos ramas ascendentes de la aorta y cápsulas suprarrenales, y, además, sentimientos.” (2007, 232) Y que ha puesto su genio al servicio de “representar las delicias de la crueldad.” (2007, 73) donde la risa, el mal, el orgullo y la locura “aparecerán alternando con la sensibilidad y el amor a la justicia, y servirán de ejemplo a la estupefacción humana: todos se reconocerán no como deberían ser, sino como son” (2007, 180). Y en efecto: ya en el primer canto el poeta se pregunta “¿Qué son entonces el bien y el mal? ¿Son acaso la misma cosa que testimonia nuestra furibunda impotencia y el ardiente deseo de alcanzar el infinito por cualquier medio, por insensato que fuere? ¿o bien son dos cosas distintas?” (2007, 76) De donde sigue que el lector, previamente advertido, se enfrente a pasajes

cenagosos donde el héroe recomienda, por ejemplo, dejarse crecer las uñas durante quince días, arrebatar de su lecho a un niño y “hundir las largas uñas en su tierno pecho, pero evitando que muera, pues si muriera, no contaríamos más adelante con el aspecto de sus miserias. Luego se le sorbe la sangre [...] y durante ese tiempo, el niño llora.” (2007, 75). Estos fragmentos minan una y otra vez las páginas de *Los cantos*, de donde se deduce que el “vértigo” del lector al que hacía referencia Blanchot es resultado de una metódica construcción de escenas de inusitada violencia, de comparaciones aparentemente inconexas, como la harto conocida “Es bello como la retractilidad de las garras en las aves de rapiña, [...] y sobre todo, como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas.” (Lautréamont, 2007, 236); o bien, tal como se comentó anteriormente, con el uso del lenguaje científico y un selecto y desagradable bestiario:

La posición más lenitiva que te recomiendo es una vasija llena de pus blenorragico con nódulos, en el cual se haya disuelto previamente un quiste piloso de ovario, un chancro folicular, un prepucio inflamado, retraído detrás del glande por una parafimosis, y tres babosas rojas. Si atiendes a mis prescripciones, mi poesía te recibirá con los brazos abiertos, tal como a un piojo reseco recibe con sus besos la raíz de un cabello.” (Lautréamont, 2007, 205)

No obstante, esta oda al odio y al morbo, en apariencia gratuita, no lo es en absoluto, ya que carga en su seno con un trasfondo que ilumina, paradójicamente, una insoslayable intención moral, reconciliadora con el bien, tal como confiesa el propio de Ducasse en una carta a Verbroeckhoven, socio de su editor de *Los cantos*:

Exageré el diapasón para crear algo nuevo en el sentido de esa literatura sublime que canta la desesperación sólo para atormentar al lector y hacerle desear el bien como remedio. Es el bien lo que en definitiva se canta, pero con un método más filosófico y menos ingenuo que el de la antigua escuela (Lautréamont, 2007, 301)

Y es aquí, precisamente, en la conversión del grito en un tipo de estética que resalte la abyección como advertencia y rescate frente al abismo de la condición humana de una época, donde ingresa el segundo protagonista de este ensayo: Michel Houellebecq, el *enfant terrible* de la literatura francesa contemporánea. Al igual que Baudelaire, que Flaubert o Musset, Houellebecq siente el aire de su tiempo como un asfixiante bloque de acero que debe transmutar en palabras, extendiendo y renovando así la estética de la abyección encumbrada por Lautréamont; dicho con menos eufemismo, Houellebecq percibe la posmodernidad como un nuevo “mal del siglo”. Antes era el lamento por el abandono de Dios, el desprecio por la Modernidad y la burguesía; hoy es el aturdimiento del mercado y los *mass media*, el individualismo, la caída definitiva de los grandes relatos, la competencia sexual y narcisista, la frustración y el hastío ante la imposibilidad de amar. Tales circunstancias derivan, ineluctablemente, en el sufrimiento como impulsor ontológico de un programa estético definido y delimitado, como deja entrever el autor en “Sobrevivir”, verdadero manifiesto donde sienta las bases de su obra posterior:

El mundo es un sufrimiento desplegado. [...] Todas las cosas sufren, hasta que son. [...] 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.” (2012, 11)

El desafío al que se enfrenta el autor de este tiempo, por tanto, es, al igual que los escritores de antaño, dar con una forma que dé cuenta de los síntomas que aquejan a la condición humana de su época, como explica el protagonista de *Ampliación del campo de batalla*: “La progresiva desaparición de las relaciones humanas plantea ciertos problemas a la novela. [...] La forma novelesca no está concebida para retratar la indiferencia, ni la nada; habría que inventar una articulación más anodina, más concisa, más taciturna.”

(Houellebecq, 1994, 49) Este párrafo de la primera novela del autor halla su respuesta, como *Lautréamont y los malditos*, en la abyección:

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)

En este sentido, las conexiones de Houellebecq con *Lautréamont* resultan evidentes. En *Poesías*, publicación posterior a *Los cantos* que se lee, al igual que “*Sobrevivir*”, como un manifiesto, Ducasse advertía que “La desesperación, nutriéndose decididamente de sus fantasmagorías, conduce imperturbable al literato a la abrogación en masa de las leyes divinas y sociales, y a la maldad teórica y práctica” (Lautréamont, 2007, 272). De ello se deducía que “La melancolía y la tristeza constituyen ya el comienzo de la duda; la duda es el comienzo de la desesperación; la desesperación es el comienzo cruel de los diferentes grados de maldad” (Lautréamont, 2007, 273); por lo tanto, en poesía, no se debe transmitir “sino la experiencia que se desprende del dolor” (2007, 274). Y finaliza afirmando que “El amor no constituye la felicidad” (2007, 283). Houellebecq, por su parte, recomienda desarrollar “un profundo resentimiento con respecto a la vida. Tal resentimiento es necesario en toda auténtica creación artística” (2012, 13). A su vez, el poeta debe conocer el bien y el mal, e “Ir hasta el fondo del abismo de la ausencia de amor. Cultivar el odio por uno mismo. Odio por uno mismo, desprecio por los demás. Aprender a ser poeta es desaprender a vivir.” (2012, 13). Aprendizaje que se obtiene, en parte, y tal como señalaba *Lautréamont*, en la ausencia de amor, es decir, en la desesperación y el dolor: “Teniendo en cuenta las características de la época moderna, el amor ya casi no puede manifestarse” (2012, 12). Lo que finaliza con una sentencia contundente: “No temáis a la felicidad: no existe” (2012, 23).

No obstante, los ecos ducasseanos resuenan en la totalidad de la obra y estilo de Houellebecq. Solo por mencionar un ejemplo, la descripción que ofrece el protagonista de *Ampliación* de las calles por las que se desplaza recuerda al tono despectivo de Maldoror refiriéndose a la bajeza de su sociedad: “Criaturas mugrientas y malvadas, brutales, completamente estúpidas, que viven entra la sangre, el odio y sus propios excrementos, y se apiñan allí de noche como moscas entre la mierda” (1994, 148) O bien, el modo en que el héroe se dirige al lector, a la manera de Lautréamont a lo largo y ancho de *Los cantos*: “A ti también te interesó el mundo. [...] El agua te parece cada vez más fría, y sobre todo cada vez más amarga. Ya no eres tan joven. Ahora vas a morir. No pasa nada. Estoy ahí. No voy a abandonarte. Sigue leyendo.”(1994,18).

En suma, Houellebecq retoma tanto la filosofía como la técnica que constituye la estética de la abyección donde la habían dejado los malditos como Baudelaire y Lautréamont, y la adapta a la fluidez y simpleza de la prosa moderna. Como Ducasse, no duda en usar el lenguaje científico, ya que “Cuanto más monstruosos e inconcebibles sean los acontecimientos y entidades descritos, más precisa y clínica ha de ser la descripción” (Houellebecq, 2006, 73); o la intromisión de digresiones inquietantes, amputaciones e imágenes morbosas pinceladas con molesta elocuencia. En consecuencia, y al igual que los escritores atormentados por el “mal del siglo”, en Houellebecq reverbera esa búsqueda de un lenguaje capaz de transmitir el odio, el vértigo, la misantropía y la sequedad de espíritu en plena posmodernidad; la búsqueda, en fin, de un tono que corrompa, que exaspere, que hunda el dedo en la llaga y llegue 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).

## BIBLIOGRAFÍA:

Baudelaire, Charles (2011). *Las flores del mal*. Traducción de Américo Cristófalo. Buenos Aires: Colihue.

Blanchot, Maurice (1967). *Sade y Lautréamont*. Buenos Aires: Ediciones del mediodía.

Cioran, Emile (1998). *Del inconveniente de haber nacido*. Madrid: Taurus.

Houellebecq, Michel (2012). *Poesía*. Barcelona: Anagrama.

Houellebecq, Michel (1994). *Ampliación del campo de batalla*. Barcelona: Anagrama.

Houellebecq, Michel (2006). *H. P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*. Madrid: Siruela.

Lautréamont, Conde de (2007). *Obras completas: Los cantos de Maldoror, Poesías, Cartas*. Traducción y prólogo de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta.

Pellegrini, Aldo (1964). "El conde Lautréamont y su obra". En: Lautréamont, Conde de (2007). *Obras completas: Los cantos de Maldoror, Poesías, Cartas*. Buenos Aires: Argonauta.

Schopenhauer, Arthur (2008). *El mundo como voluntad y representación I*. Traducción de Eduardo Ovejero y Maury. Buenos Aires: Losada.