

Nihilismo sociocultural y pérdida del mundo en *Extension du domaine de la lutte* (1999) de Philippe Harel y Michel Houellebecq

Joaquín Esteban Ortega
Universidad Europea Miguel de Cervantes,
Valladolid.

Resumen

El peculiar nihilismo que atraviesa la obra literaria de Michel Houellebecq resulta ser no únicamente la posibilidad de un reflejo estético de nuestra vida social sino también una acción social reflexiva en sí misma susceptible de ser tenida en cuenta como conocimiento social. El presente artículo toma como referencia la adaptación cinematográfica que Philippe Harel realizó en 1999 sobre la novela del escritor francés titulada *Extension du domaine de la lutte* (*Ampliación del campo de batalla*) para constatar que nuestra época está favoreciendo la hibridación de los discursos y para cuestionar la posibilidad de vivir más allá de esa última ilusión que parece ser la de vivir sin ilusiones.

Palabras clave:

Michel Houellebecq, Philippe Harel, pérdida de mundo, nihilismo sociocultural, hibridación de discursos.

Abstract

Sociocultural Nihilism and Desintegration of the World in *Extension du domaine de la lutte* (1999) by Philippe Harel and Michel Houellebecq

Michel Houellebecq's literary works are pierced by a particular nihilism which constitutes not only an aesthetic reflection on social life, but also a self-reflective action *per se*, hence, susceptible of being considered social knowledge. The present paper analyzes Philippe Harel's 1999 film adaptation of Houellebecq's *Extension du domaine de la lutte* (*Whatever*) as its referent to prove that hybridized discourse is much favored in our time, and to question the possibility of living beyond the illusion of living without illusions.

Keywords:

Michel Houellebecq, Philippe Harel, disintegration of the world, sociocultural nihilism, discourse hybridization.

Hibridación narrativa y conocimiento social

Extension du domaine de la lutte (1999) es una película de Philippe Harel basada en la novela homónima¹ de Michel Houellebecq. El reconocido escritor francés participó en el guión, lo cual nos permitirá interpretar mejor los dos trabajos como un todo expresivo en nuestro propósito de intentar leer en esta narración algunas de las claves de la depresión sociocultural de nuestra época. Antes de adentrarnos en el análisis de esta película intentaremos centrar muy brevemente la perspectiva teórico-metodológica que animará nuestra reflexión.

El asunto de la hibridación del conocimiento y de la interdisciplinariedad del saber ha trascendido ya el plano teórico y se encuentra normalizado en todos los ámbitos científicos, en particular en ciencias sociales y humanas. Para comenzar esta aportación nos gustaría recordar muy rápidamente algunas de las diversas tendencias en el pensamiento contemporáneo que nos pueden ayudar a interpretar el fenómeno del desdibujamiento de las fronteras entre los saberes y de la hibridación de discursos y de disciplinas de conocimiento a partir del que surge la posición metodológica del presente trabajo. Se puede decir, de manera general,

¹ La edición original francesa es de 1994. En castellano se ha traducido con el título *Ampliación del campo de batalla* (1999, 1ª ed.). Barcelona: Anagrama.

que todas tienen en común nutrirse de las consecuencias culturales derivadas de la época denominada «posmetafísica» que se ha venido articulando progresivamente tras la modernidad. Intentamos, de esta manera, enmarcar nuestra perspectiva teórico–metodológica para enfrentarnos a la exposición y comentario de la película–novela de Harel–Houellebecq que nos ocupa estudiando de qué modo se hacen verdaderamente efectivos la trama de la ficción, el comportamiento de los personajes y la toma de postura del escritor–cineasta como auténticos y explícitos agentes sociales a partir de los cuales establecer un discurso posible sobre nuestra sociedad contemporánea.

Entre esas perspectivas teóricas que nos han propuesto con gran provecho neutralizar las fronteras disciplinares encontramos, en primer lugar, *la perspectiva retórica* que surge, o mejor dicho, que se reactiva, de manera directa como consecuencia específica de la crisis de la metafísica. Aquí, teniendo como mentor al filósofo alemán Friedrich Nietzsche, tomamos en consideración la deconstrucción de Jacques Derrida (1998) y Paul de Man (1998) y el pragmatismo hermenéutico de Richard Rorty (1996). Los tres autores representan a su manera la total indefinición de fronteras, en este caso, entre la filosofía y la literatura, negando el privilegio de un discurso sobre otro.

Un aspecto especialmente complementario del asunto desde una lectura más

sociológica y estructurante sobre esta hibridación de saberes que acompaña a la licuefacción social de nuestros días es el de la ambivalencia. Según Bauman (2005a), la fase líquida de la modernidad es la vuelta a la ambivalencia en la cultura actual. El pensamiento y la cultura moderna habían desterrado lo ambivalente en favor de lo dicotómico. Las dicotomías están basadas en la separación, la discriminación y la simetría de las alternativas. Ahora bien, todo esto se transforma en esta última fase de la modernidad donde lo ambivalente se refleja en las grandes categorías simbólicas que estructuran nuestra relación con el mundo, y también a nivel existencial, en la coexistencia de estilos de vida y en la licuefacción de las relaciones y los modos de vinculación social. El reconocimiento de este hecho, en sí mismo, implica que el lastre que supone lo ambivalente para la seguridad y la certidumbre se reactiva en nuestras vidas con el inconveniente operativo de una posible incoherencia o esquizofrenia social y moral, pero también con la energía del reconocimiento de un pensamiento trágico que exige ampliar e interconectar los ámbitos discursivos donde aparentemente pueda habitar la huidiza verdad de lo que pasa.

Otra de las perspectivas que nos permiten ratificar el imaginario contemporáneo de la hibridación del conocimiento y de los discursos es la propuesta del filósofo y sociólogo francés Edgar Morin. En nu-

merasas ocasiones Morin ha explicitado la inconveniencia de sostener la idea de que complejidad se identifica reductivamente con complicación. Propiamente lo que ocurre con lo complicado es que expresa relación con la cuantificación y con la gestión de los límites que trae implícita; sin embargo la complejidad sobre la que ha de articularse la reforma del pensamiento moriniano parte de la experiencia directa y creativa del límite. Lo incierto, lo erróneo, lo aleatorio, lo relacional, lo incomprendible es el espacio mismo del pensamiento desde el principio hasta el final. Además, la complejidad, entendida como lo complicado, tiene un carácter meramente descriptivo y discriminante que no puede incluir la fuerza crítica y transformadora de la complejidad como paradigma, como nueva narración y nueva metáfora para concebir lo que es la realidad.

Nos centramos, por último, en la aportación explícita que intentaremos seguir en el presente trabajo. Apoyada también en lógicas retroactivas y circulares en detrimento de lógicas causales y lineales, las nociones de reflexividad y de hermenéutica igualmente han abierto importantes posibilidades heurísticas y de investigación al vincular diferentes órdenes de la experiencia y del conocimiento y al neutralizar la tensión epistemológica y ontológica que ha habido tradicionalmente entre el sujeto y el objeto o entre los agentes de acción y las estructuras.

Situados del lado de la acción social y de sus agentes y sin priorizar, por tanto, el discurso cientificista del observador social y de la ingeniería social, Emilio Lamo (2012) y Sofía Gaspar (2005 y 2009) han abierto una vía importante de reflexión sobre el difuminado de fronteras en lo que respecta al conocimiento social. De manera general se puede decir que para ellos, la literatura, en concreto la novela, a medio camino entre la ciencia social y el conocimiento del sentido común, es un modo de conocimiento etnosociológico muy importante realizado por actores y para actores, no como el caso de la asepsia de la ciencia social, que es expresamente realizada por observadores para observadores. A través de la novela se hacen explícitas las dimensiones más ocultas de nuestra sociedad. Las fronteras de conocimiento en el acceso a lo social, como podemos ver desde esta sugerente perspectiva, se borran también en beneficio de un tipo de experiencia del mundo y de la vida no restringido.

La metodología con la que nos enfrentaremos al asunto, por tanto, será la de una sociología hermenéutica que atienda a la siguiente peculiaridad: intentaremos justificar con Lamo de Espinosa y Sofía Gaspar, cómo la novela, y el cine también, han de entenderse como conocimiento social frente a las concepciones más objetivistas de la ciencia sociológica o a los aparentes subjetivismos de la experiencia y el sentido común. Nos

interesará incidir en el carácter mediador del conocimiento social que surge en la ficción narrativa, literaria o cinematográfica, a partir de los presupuestos de la reflexividad hermenéutica, como hacen Lamo y Gaspar. Sería bueno decir que tendremos muy en cuenta los planteamientos de Richard Rorty o Paul de Man sobre las consecuencias que tienen sobre la delimitación de las disciplinas filosófico-literarias el proceso de desfundamentación metafísica. Ello nos permitirá incluso ir algo más allá de los planteamientos de Lamo y Gaspar, en la medida en que se podría ver en la novela en general, y en la de Huellebecq en particular, una reducción de discursos parciales en busca de una verdad sustantiva y previa en beneficio de la narratividad literaria y cinematográfica. La novela/filme es entendida de esta manera como espacio narrativo de saber y de conocimiento en el que pueden difuminarse las aristas de la sociología, la propia literatura o la filosofía, en favor de un discurso amplio, contingente y provisional, y por ello no privilegiado, sobre lo que hay. No deberíamos aquí olvidar a autores como Nietzsche, Paul de Man, Jacques Derrida, J. Hillis Miller, Paul Ricoeur o Hans Blumenberg cuando insisten, desde sus planteamientos particulares, en la ocultada capacidad ineludible de la retórica y de la metáfora para generar estructuras de conocimiento.

La novela (filme) como conocimiento social

Como acabamos de anunciar, intentamos ofrecer algunos argumentos sobre el reconocimiento de la narrativa-novela-cine como un modo de conocimiento social. Desde el punto de vista de las metodologías en ciencias sociales y humanas éste no ha sido un planteamiento muy utilizado, antes bien al contrario. El rigor disciplinario y la fragmentación del saber de las tendencias positivistas y científicistas siempre han tendido a excluir los relatos al ser entendidos como fuentes de equívoco y de mera expresión de la subjetividad, sin conferirle valor de verdad, en la medida que la verdad debía ser corroborada empírica o matemáticamente. Las ideas que sintetizaremos en este apartado tienen que ver con una posición metodológica que anuncia la posibilidad de verdad y de conocimiento en las narraciones, en la literatura y en el cine. El hilo conductor será el de la novela como conocimiento social, pero nosotros haremos extensivo el mismo planteamiento para el cine en lo referido al vínculo expreso entre los dos modos de discurso mediante la común trascendencia que alcanza en ambos la narratividad.

José M. González García (1994), en un trabajo dedicado a la relación entre sociología y literatura en la obra del sociólogo Norbert Elías nos habla de cuatro aspectos a distinguir en esta compleja interrelación que podría servirnos

para comenzar a reflexionar: en primer lugar, cuando se utiliza la literatura como ejemplificación de propuestas teóricas en el campo de la sociología; en segundo lugar, cuando se atiende a un tipo de «subliteratura», la conformada por los libros de etiqueta, de protocolo, de formación, buenas maneras o cortesía; en tercer lugar, cuando se atiende a un análisis sobre los orígenes sociales de la obra literaria; en cuarto lugar, es importante también el descubrimiento de análisis sociológicos dentro de las obras literarias.²

Estas cuatro maneras de percibir la sociología o el conocimiento social son de gran interés y descubren vías de trabajo e investigación importantes en sí mismas; sin embargo, no se adecúan del todo a lo que nos gustaría destacar ahora. La que más nos podría interesar es la última, pero lo cierto es que de lo que se nos habla en esta perspectiva es de análisis sociológicos autónomos superpuestos en una narración literaria. Yendo un poco más allá de esta perspectiva nos gustaría anunciar una suerte de *quinta perspectiva* en la que el relato mismo ofrece y configura una experiencia sociológica si se atiende, desde una perspectiva hermenéutica, a los imaginarios que animan lo contado. Quizás sea difícil obtener aquí

datos cuantitativos sobre algún aspecto social concreto, sin embargo se abre una posibilidad de conocimiento social cualitativo que puede complementar muy adecuadamente la comprensión de significados que puedan subyacer a la acción social.

La dificultad que subyace a esta pretensión es la de liberarnos de la aporía en la que nos sitúa el reduccionismo bipolar sobre la experiencia social que nos habla, por una parte, de ciencia social, donde esa experiencia se entiende de manera experimental, donde el saber es de expertos con un lenguaje y una terminología minoritaria; y, por otra, de sentido común, mayoritaria y adquirida mediante aculturación informal donde dicha experiencia se entiende de manera experiencial. En este sentido podríamos hacernos eco de la propuesta de Lamo de Espinosa y de Sofía Gaspar cuando además de estas dos dimensiones de las que hablamos incorporan la novela como un modo intermedio de conocimiento social. «La novela (*el cine, nos gustaría añadir a nosotros*) se ubica a medio camino entre la ciencia social y el conocimiento de sentido común, con los que comparte muchas cosas; es pues otra forma de conocimiento social realizada por actores y para actores,

² Los trabajos de González García sobre la relación entre literatura y sociología son una referencia ineludible por su rigor y el potencial de sus intuiciones teóricas. Debemos destacar expresamente *La máquina burocrática (Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka)* (1989), *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber* (1992) y *Metáforas del poder* (1998).

no como la ciencia social, hecha por observadores y para observadores» (Lamo de Espinosa, 2012:26).³

Ahora bien, es preciso determinar el ámbito de conocimiento en el que se situará la *novela como conocimiento social*. Para Lamo de Espinosa ese espacio deberá ser el del conocimiento nativo. Más que en el de la ciencia sociológica producida por observadores para observadores tomando distancia mediante un lenguaje experto, el conocimiento nativo lo producen actores para actores de manera espontánea e interna depositándose en la praxis y en el poso de sabiduría de los grupos. Este último ámbito del conocimiento etnosociológico se sustrae de la preponderancia de la ingeniería social de la modernidad para dar cobertura a una nueva demanda de saber social a través del cual los actores, y no sólo los observadores, puedan adquirir conocimiento, interpretar y reflexionar sobre su acción. La novela–película, en este sentido, la narración de lo que le pasa a «nuestro héroe» en *Ampliación del campo de batalla*, se convierte en un modo de conocimiento abierto y accesible a cualquier actor interesado. El carácter intermedio de la novela/película, entre conocimiento y sentido común, tiene que ver con que «el escritor es un actor que se desdobra en observador de la realidad para volver

de nuevo al punto de vista del actor y así nos hace visible a los lectores el mapa completo de la trama» (33). Intentaremos, por tanto, analizar de qué manera el escritor francés Michel Houellebecq y el director de cine Philippe Harel, con su novela–película *Ampliación del campo de batalla* (*Extension du domaine de la lutte*), de 1999, cumplen con este rol de actores y observadores al mismo tiempo, y de qué manera este relato refleja y produce simultáneamente el imaginario social contemporáneos de la simultánea depresión y creatividad nihilista actual.

La pérdida del mundo de «nuestro héroe»

No es difícil convenir que tanto en el cine «hipermoderno» como en la literatura actual pueden descubrirse los grandes temas que tienen que ver con este tiempo nuestro de cambio: sujetos que pierden sus mundos, sus espacios; sujetos nómadas, sin lugares; sujetos que tienen rota la cadena signifiante temporal viviendo en meros presentes sin conexión. En la literatura postmoderna se da un nuevo orden de conocimiento que Ihab Hassan (1987:91) denomina «indetermanencia» en el que no caben certezas, en el que todo es provisional y reversible y únicamente caben evidencias circunstanciales. Indetermanencia que tiene que ver, por

³ En este trabajo nos sustraemos de concepciones vanguardistas del cine y la literatura, para centrarnos especialmente en la dimensión narrativa de ambas.

un lado, con la indeterminación, lo ambiguo, lo plural, lo aleatorio, lo informe (Imbert, 2010) y, por otro, con lo que puede ocurrirnos en nuestro interior, en la inmanencia y las pulsiones de nuestros mundos posibles. La cultura postmoderna se enmarca en este contexto en el que se ponen en tela de juicio nociones como autor, público, lectura, escritura, género, crítica literaria, literatura.

Se podría decir también, de manera general, que en la novela actual se da una desaparición temática de lo social y del compromiso moral y comunitario de los personajes cuando se nos presentaban como arquetipos históricos o colectivos en favor de un tratamiento introspectivo y reflexivo del yo de manera casi enfermiza y obsesiva. Al yo individual le toca recluirse dentro de sí mismo al no encontrar en lo social un espacio habitable que le garantice alguna seguridad. El problema de todo esto es que la identidad se encuentra fragmentada y desustancializada, y lo que el personaje encuentra cuando aspira a convertirse en relato de sí mismo es la oquedad inaprehensible de un nómada proteico⁴ que huye permanentemente de todos y de todo. En *Extension du domaine de la lutte*, y en prácticamente toda la literatura de Michel Houellebecq, se da

esta peculiaridad muy explícitamente. Individuos huérfanos o hijos de padres y madres ausentes, que tras los fogonazos de la absoluta visibilidad de todo, recibidos a través de la omnipantalla, de la transparencia y de los simulacros, quedan sometidos a un aislamiento monádico que escenifica la fractura del mundo y la pérdida de un espacio social donde habitar más allá de una gris habitación, casi siempre nocturna, en la que se lucha denodadamente por dormir sin conseguirlo la mayor parte de las veces.

¿Qué significa entonces perder el lugar en el mundo? ¿Qué consecuencias tiene la nueva realidad espacio-temporal que se proyecta y se produce en el imaginario simbólico-social colectivo de la época actual? Muchos de los personajes del cine y de la novela actual están desarraigados de un modo u otro, sin memoria, sin vínculos a ideas o a personas en el presente; son errantes, nómadas que habitan no-lugares, vagabundos que huyen (desiertos, fronteras) sin saber dónde ir. ¿Cuáles son las claves de esta orfandad? ¿Qué significa, entonces, perder el mundo, perder la casa, la caverna cultural, si atendemos a la metáfora de Blumenberg (2004)? Nuestro tiempo y sus desanclajes convierten al sujeto en vagabundo errático. Esa situación actúa directamente sobre la

⁴ Lo proteico tiene que ver con el nomadismo identitario. Recordemos que Proteo era un dios del mar hijo de Poseidón. Predecía el futuro pero no quería hacerlo nunca; por eso estaba todo el tiempo cambiando de forma para no tener que hacerlo. Únicamente atendía al que lo pillaba. Lo proteico, por tanto, parece convenir a nuestra época de grandes transformaciones constantes ya que implica flexibilidad y adaptación.

configuración del espacio-tiempo y, por extensión, sobre las diferentes fórmulas culturales de significación y de identidad. ¿Qué significa sentido, qué denota, para el vagabundo físico, externo, o para el de interior, que no tiene un lugar y que ha perdido un tiempo? Perder el mundo es perder un espacio, un tiempo y a uno mismo (Barbancho, 2011:25-26). Beckett abrió su novela *El innombrable* preguntándose en nombre de todos: «¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora?» (Beckett, 2007:37). Y ahí es donde nos encontramos exactamente.

«Nuestro héroe», el protagonista de la película, no tiene ningún nombre. Es importante comenzar por aquí al trabajar sobre lo que representa el protagonista de esta película/novela en la que se ponen de manifiesto algunas de las patologías depresivas que oculta el simulacro espectacularizante del que hablamos. ¿Cabría interrogarnos por el «quién» de quién es nuestro nombre? ¿Qué tipo de identidad social es la que se sustenta en el mundo líquido? En el momento que, por circunstancias accidentales, se apaga el ruido nos sumimos en una profunda soledad y un insoportable aislamiento. Discurremos a partir de ahora y hasta el final, de manera reflexiva, inmersos en la narración, sin saber bien a veces si somos los analistas o los narradores; en todo caso, con la pretensión de apropiarnos de nuestra condición de agentes sociales en el momento mismo de realizar una

lectura crítica sobre una representación posible de lo que nos pasa.

En la obertura, una fiesta hueca de miradas vacías de ejecutivos de nivel medio se convierte en el marco de un voluntario y patético striptease. Una de las mujeres, una «imbécil» (Houellebecq, 1999:9), se comienza a quitar la ropa sin ningún sentido y sin guión hasta que ya no se le ocurre ningún movimiento más y lo deja del mismo modo que lo inició. ¿Para qué desnudarse? ¿Para qué bailar desnuda sometándose a la indiferencia absoluta de todo aquel grupo de indiferentes? ¿Puede seguir existiendo algo de erotismo cuando se ha renunciado a la incomodidad de la muerte? ¿Existe alguna diferencia entre estar con ropa o sin ella cuando se ha perdido el mundo? ¿Cabría hablar de seducción cuando el nihilismo de la sociedad del simulacro ciega la soledad y el aislamiento de individuos aparentemente satisfechos por su extimidad hipertransparente? Una peculiar liberación de la muy metafísica represión sexual ha ido poco a poco descargando de poder crítico y creativo a la desnudez y al sexo. Esta decepción, inesperada en su origen, es la que recoge de manera tan sórdida la secuencia inicial, y nos anuncia la decepción permanente en la que van a habitar los personajes. En la posterior secuencia con su amigo sacerdote nuestro protagonista se convierte en filtro de esta decepción anunciada. La sociedad finge, ha ahuecado el erotismo

y lo ha convertido en algo ficticio por medio de la publicidad. Eso es lo que hace que la gente esté hastiada, pero al contrario lo niega de manera hipócrita porque para tener éxito, el gran valor de los emprendedores, es preciso proyectar una imagen de éxito. La civilización sufre de agotamiento, se nos dice con la ironía del exceso. Lo único que se necesita es repetirnos constantemente que podemos ser felices. Necesitamos aventura y erotismo hueco para reiterarnos que nuestra vida es estupenda y excitante. Tenemos que ser positivos y contarnos adecuada y razonablemente lo que nos pasa para sustraernos de ese sufrimiento de base con el que nos manejamos. Cuando perdemos el mundo es el momento privilegiado para los psicólogos cognitivos.

El marco no miente. La película, la novela, son grises. La puesta en escena no ha querido engañar a nadie con el vacío que se desprende de ese fulgor de color y de montaje frenético típico del cine hipermoderno. En los fines de semana nuestro hombre no ve nunca a nadie. Se queda en casa sin hacer nada, «deprimiéndose tranquilamente». La puesta en escena de su apartamento muestra la asepsia de su soledad y de su aislamiento. En pijama, con la cocina sin recoger, en medio de la eventualidad vital de alguien que no tiene una cama estable donde dormir y lo hace sometido a la provisionalidad de un sofá-cama, constatamos la gran falta de interés y la indiferencia que le animan

cuando nos cuenta que había perdido su Peugeot 104 porque no recordaba dónde lo había dejado aparcado entre tanta calle cuyo nombre comenzaba por Marcel. «Deambulando entre tanto Marcel, me invadió progresivamente cierto hastío con relación a los coches y a las cosas de este mundo» (Houellebecq, 1999:12). El problema era cómo confesar que lo había perdido. De alguna manera la total indiferencia con respecto a todo aún mantenía una pequeña intención en lo referido a la imagen social. Al fin y al cabo, el estatus social de nuestro héroe era bueno ya que ejercía como analista programador de una empresa de servicios informáticos; dato este que podríamos extraer de la propia biografía de Michel Houellebecq.

Desde un punto de vista narrativo—textual la película difiere en algo con respecto a la novela ya que en la primera encontramos tres tipos de enunciadores: el monólogo en *off* del protagonista matizando lo que ocurre; el discurso de los actantes en su actividad directa; y la diferencia con respecto a la novela, una voz en *off* autoral y omnisciente que narra y especifica todo lo que ocurre. Es precisamente esta voz en *off* la que nos informa de que nuestro hombre sufrió hace años una depresión, un tremendo letargo que le abatió durante unos cuantos meses y en el que el invierno se le presentaba como un universo de «partículas elementales» (Houellebecq, 1999b). La voz en *off* de esta primera novela anuncia los temas que Houellebecq

irá desarrollando en relatos posteriores; uno de ellos muy recurrente es el de vivir en una época (sin mundo) que notifica una clara transición hacia la desaparición de lo humano tal y como lo conocemos actualmente. Esta constatación sociológica, cultural, existencial y afectiva de la total decepción de hombres anónimos y fragmentados tiene como consecuencia en la ficción de los diferentes relatos de Houellebecq la proyección distópica y neohumana de otros mundos posibles (*Partículas elementales* (1999b); *La posibilidad de una isla* (2013); *Sumisión* (2015)).

Las mujeres tampoco le aportan ya un referente de acogida a nuestro protagonista. No necesariamente a causa de lo que los sociólogos y antropólogos han tematizado como crisis de la masculinidad. Ha estallado por los aires cualquier carga simbólica que siga vinculando aquella fuerza generatriz de la fecundidad con todo lo que tiene que ver con el dentro, el recogimiento, la estabilidad, la casa, el hogar y el mundo; y no sólo porque esa estructura del imaginario haya sido puesta en entredicho por la propia revolución cultural de la mujer, sino porque la mujer para Houellebecq implica únicamente un determinado y peculiar impacto con los otros fragmentos de individualidad. Algunos hablan abiertamente de la misoginia del escritor francés. A mi entender obedece más bien a una extensión especial del distanciamiento y de la misantropía en la que sitúa el discurrir vital de casi

todos sus personajes, y quizás también al propio sometimiento a los designios del «amor líquido» (Bauman: 2005b) y de las «relaciones puras» (Giddens, 1995).

Sea como fuere, sin mujeres no puede haber mundo, y ese rechazo explícito en toda la película anuncia, hasta la posibilidad de mínima redención final, la constante de la apatía vital. Pensemos, por ejemplo, cuando la conversación hueca de dos compañeras que escucha de manera furtiva en la fiesta del inicio de la película le hace exclamar a nuestro protagonista que aquello eran «los últimos residuos, lamentables, de la caída del feminismo» (Houellebecq, 1999:10), Las mujeres que aparecen en la película son Véronique, Catherine Lechardoy, la psicóloga del centro de reclusión y la compañera de baile.

Catherine Lechardoy, la funcionaria supercualificada y obsesionada con su formación, representa una lamentable deriva tecnocrática de un feminismo sobrepasado por su aspiración equívoca de ser mera sustitución de la variable ocupada durante siglos por el patriarcado. En la encarnación misma de este error se encuentra la fatuidad del personaje.

Véronique es un personaje simplemente evocado por la memoria del protagonista. Esta exnovia de nuestro héroe, se psicoanalizaba. Aunque la amaba creía que el análisis deja a cualquier mujer inservible para cualquier uso ya que los psicoanalistas destruyen al ser humano para reconstruir el yo. Véronique es presentada, por

tanto, como una mujer desequilibrada. Pero lo interesante con este episodio crítico hacia el análisis es también caer en la cuenta de cómo Houellebecq considera inapropiados los discursos psicológicos para la constatación de la depresión y de esta decepción que implica la pérdida de mundo. Lo psicológico participa del mismo individualismo de la depresión, está al lado del síntoma y, por tanto, obstaculiza un abordaje sociologizante más adecuado (Fassin, 2015:21–22).

Este mismo discurso psicologizante es el que mantiene otra de las mujeres significativas que aparecen en el relato. La psicóloga del centro de internamiento representa el tendencioso recordatorio del sistema neoliberal a culpabilizar al individuo de todos sus fracasos y de la mala gestión de sus emociones en el tiempo en el que han desaparecido los argumentos que pueden ser, o no, compartidos, pero sobre los que podría sustentarse un sistema racional de convivencia. En este caso concreto, nuestro héroe reacciona a centrarse en la terapia en sí mismo porque ya no se soporta más. Para su interlocutora, echar la culpa a la sociedad es expresamente una forma de sustraerse de su problema personal. Nada más.

El bueno de Tisserand, por otra parte, es un personaje central en el relato. Se trata del compañero de trabajo feo y sin atractivo vital o sexual alguno con quien comparte nuestro protagonista la docencia en los cursos de formación de la

empresa. Se nos presenta como un deprimente contrapunto narrativo. A diferencia de nuestro héroe y de su escepticismo cínico, Tisserand aún no ha sido capaz de percibir que ya no existe el mundo; probablemente porque la inercia de unos determinados valores le incapacita para ello. De esto se deduce que su sufrimiento es aún metafísico. Tisserand vive en una suerte de esquizofrenia experimentando el desfase de querer mantener todavía la esperanza de que un mundo aún es posible para él sin la necesidad de tener que ir de putas y atendiendo a la posibilidad de enamorarse. No renuncia a que alguna vez una mujer pueda fijarse en él, incluso a pesar de que cada noche deba enfrentarse en el pub al abatimiento absoluto de su fracaso vital y sexual. Con aguda ironía, y también con resignación, nuestro héroe no le confería a Tisserand ninguna posibilidad. Su destino y su fracaso vital estaban ya más que escritos. A Tisserand, como a otros muchos, les había alcanzado la «ampliación del campo de batalla».

Sobre este asunto nuestro héroe–Houellebecq mantiene la teoría de que el nihilismo sociocultural se ha especificado en el neoliberalismo como modo de entender el mundo extendiéndose a todos los ámbitos de la vida. De manera específica el sexo se ha convertido, igual que el dinero, en un sistema de diferenciación. El liberalismo sexual, probablemente por el apoyo del darwinismo social, produce situaciones de pauperización absolutas. Del mismo

modo que unos tienen muchos medios y dinero y otros están sometidos a situaciones de injusticia total y abandono encerrados en su aislamiento social, algunos de los sorprendidos nuevos guerreros de este campo de batalla sexual ampliado tienen sexo todos los días con muchas mujeres mientras otros casi nunca tienen y quedan condenados a la masturbación y la soledad. Si bien es cierto que este nihilismo neoliberal y económico se ha extendido a todos los ámbitos de comportamiento de la vida social, también podríamos constatar la parcialidad misógina con la que realiza la ampliación al campo sexual nuestro escritor. Podríamos argüir que se trata de la visión socioliteraria de dos hombres, sin embargo el aspecto cuantitativo con el que se analiza el asunto adolece de una cierta tendenciosidad patriarcal y, por tanto, metafísica con la cual se podría neutralizar el mucho interés que tiene la intención crítica de la cuestión.

En todo lo que se va considerando percibimos cómo el cine, la literatura y la sociología se encuentran en estrecho vínculo para que los narradores se conviertan expresamente en agentes sociales que se manifiestan sobre la difícil peculiaridad de las clases medias; las que más sufren la pérdida de mundo. Harel en la película transpone de manera exacta este texto tan explícito de la novela con la que nuestro héroe se confiesa sin cinismo alguno: «No me gusta este mundo. Definitivamente, no me gusta. La sociedad en la que vivo

me disgusta; la publicidad me asquea; la información me hace vomitar. Todo mi trabajo informático consiste en multiplicar las referencias, los recortes, los criterios de decisión racional. No tiene ningún sentido. Hablando claro: es más bien negativo; un estorbo inútil para las neuronas. A este mundo le falta de todo, salvo información suplementaria» (Houellebecq, 1999:94). La decepción se hace irrefutable, se convierte en un destino ineludible. La tecnología además, en este caso la informática, parece que tuviera como sutil e interesada consecuencia la «reducción de los criterios de decisión racional» para dejar clara la imposibilidad de salvación. Se trata de una incapacitación operada por el sistema de mercado y sus extensiones para generar mundos posibles verdaderamente habitables por seres humanos al margen de los de ficción proporcionados por el propio sistema.

Tenemos, por tanto que «ampliación del campo de batalla» es proporcional a «pérdida de mundo», lo cual quiere decir que ésta última se especifica en todo los ámbitos de la cultura. La pérdida de mundo también tiene que ver con el proceso de descarga y homogenización al que éste se ha visto sometido en los últimos tiempos y con la consecuente imposibilidad de ser narrado. «El mundo se uniformiza ante nuestros ojos; los medios de comunicación progresan; el interior de los apartamentos se enriquecen 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» (21). Sin anécdotas con las que narrar y contar nuestro tiempo los mundos posibles carecen de anclajes significativos de ningún tipo. El escritor sufre porque el magma del relato se apaga y las palabras dejan de vibrar entre los espacios vacíos de las letras. ¿Para qué contar? ¿Para qué leer?

Sobre el nihilismo sociocultural como posibilidad

La norma se ha ahuecado, se ha hecho indiferente. El nihilista liberal cumple.

Paga impuestos, sus facturas. Tiene actualizado su documento de identidad y su tarjeta VISA, consume sexo telefónico, muere en los centros comerciales y en los supermercados, pero no tiene amigos y, como señala Richard Rorty, mantiene férreamente sus principios únicamente durante el fin de semana. Tiene tiempo libre que podría invertir en los demás, pero el prójimo no le interesa en tanto que «partícula elemental». Tuvimos una vida, un mundo; pero ya nada interesa. Parece que viviéramos una suerte de última ilusión que tiene que ver con «vivir sin ilusiones». ⁵ Nuestro hombre—héroe lo tiene claro. Hemos perdido la infancia. Aquella en la que las representaciones

⁵ El sociólogo Fernando Gil se sirve de la potente intuición de Ortega cuando en uno de sus escritos sobre Goethe nos decía que en Europa ya se habían ensayado todo tipo de ilusiones y que nos enfrentábamos a la última de esas ilusiones: la ilusión de vivir sin ilusiones. En su libro *El mundo como desilusión. La sociedad nihilista* (1999) nos propone ir más allá de la lectura del nihilismo como un término difuso y negativo. El anuncio del engaño al que nos han sometido las grandes ilusiones, sobre las que se han sustentado las estructuras de dominación de todos los tipos, prepara un campo nuevo de actuación potencial donde desarrollar una nueva fase de nihilismo activo. En ella deberemos protegernos bien, mediante una estrategia de tolerancia, de las consecuencias de tener que rebajar nuestros impulsos megalómanos aceptando nuestro debilitamiento. La tarea más apremiante es la de impedir que aquello que queda tras la reducción inicial del doble quede liberado de la poderosa inercia de la autodivinización. El sujeto científico—técnico se ve obligado a responder al reto de esta reducción y con gran facilidad tiene la tendencia de conferir al nuevo hombre la pulsión de una *hybris* especial sobre la que desdoblarse también. Gil nos habla de la necesidad del reconocimiento de la «prescindibilidad y la irrelevancia del ente humano» (Gil, 1999:44). Ahora bien, este ejercicio de reducción de la luz impositiva que se gestó en la etapa reactiva con el martillo nietzscheano de la contracultura, tiene, a mi entender, un inconveniente que Gil no percibe como tal: se trata del inconveniente de haber arrastrado también la sombra oscura de la parte maldita; se ha disminuido también el sentimiento trágico de la vida «que como el viejo hacha y la vieja rueca, han sido desterrados del museo familiar del nihilista, junto con el retrato de sus antepasados "reactivos"» (Gil, 1999:73). Este nihilismo tolerante, activo y de la desilusión del que se nos habla, por no ser ya no puede ser ni trágico. Ha de renunciar a la contradicción, a la energía que genera habitar la escisión y el límite. Efectivamente, también encontramos en «nuestro héroe» la misma falta de energía trágica.

que elaborábamos del mundo con los soldados de plomo interesaban siempre. Sin infancia, sin memoria, por tanto, sin mundo, ya «no hay nada que impida el regreso, cada vez más frecuente, de esos momentos en que tu absoluta soledad, la sensación de vacuidad universal, el presentimiento de que tu vida se acerca a un desastre doloroso y definitivo, se conjugan para hundirte en un estado de verdadero sufrimiento. Y, sin embargo, todavía no tienes ganas de morir» (17). ¿Qué hacer mientras? ¿Transgredir para ver qué pasa? Nuestro héroe tiene la misma tentación que Rodia Raskolnicov en *Crimen y castigo*. La ausencia de valores, la indiferencia, introduce la posibilidad de una violencia sin sentido, de la absoluta transgresión sobre la vida y la muerte. Tras el vómito, los personajes de Houellebecq vomitan mucho, y una sórdida, acidísima y hueca masturbación en el baño de la discoteca, nuestro héroe rompe las sujeciones. Definitivamente todo está permitido si Dios no ha existido nunca. Nuestro héroe, tras el anuncio nihilista a su compañero de que no hay ninguna posibilidad para él, le invita a Tisserand a que tome las riendas y se haga con el poder. Es preciso apropiarse de la vida de alguna mujer; está permitido. La invitación es a acabar con la vida de otro porque es indiferente.

Este tedio nihilista es una de las consecuencias que tiene para los individuos el constatar que todo era absolutamente falso sin tener el coraje trágico y vital de

un superhombre que se adueña afirmativamente de sí mismo. Nuestro héroe había vivido tan poco, en el sentido más cualitativo de la palabra, que tenía tendencia a creer que no iba a morir nunca. Le parecía inverosímil que una vida humana se redujera a tan poca cosa. Cabría de verdad la posibilidad de que pasara algo, aunque no necesariamente porque él lo provocara. Pero la voz en *off* de la película, el narrador omnisciente, le corrige de inmediato con respecto a la posibilidad de tener el más mínimo hábito de esperanza. Profundo error. Los días pasan sin dejar huellas, ni recuerdos y luego, repentinamente, se paran. A veces, nuestro hombre, tenía la sensación de vivir una vida ausente en la que poder encajar los acontecimientos de la vida. Otro profundo error. El hastío prolongado no es una posición sostenible. Tarde o temprano se transforma en una percepción netamente más dolorosa. El relato literario remata el asunto con el grito sobre el estado de ánimo al que nos conduce la imposibilidad de ser superhombres cuando la cesura entre el individuo y el mundo se hace ya insalvable para siempre:

no entiendo, hablando en concreto, cómo consigue vivir la gente. Tengo la impresión de que todo el mundo debería ser desgraciado; ya ve, vivimos en un mundo tan sencillo... Hay un sistema basado en la dominación, el dinero y el miedo, un sistema más bien masculino, qué podemos llamar

Marte; y hay un sistema femenino basado en la seducción y el sexo, que podemos llamar Venus. Y eso es todo. ¿De verdad es posible vivir y creer que no hay nada más? Maupassant pensaba, y con él los realistas del siglo XIX, que no había nada más y eso lo llevo a la locura. (...) Si Maupassant se volvió loco, fue porque tenía una aguda conciencia de la materia, de la nada y de la muerte, y porque no tenía conciencia de nada más. En eso se parecía a nuestros contemporáneos: establecía una separación

absoluta entre su existencia individual y el resto del mundo. Ésa es la única manera en que podemos pensar el mundo actualmente. (...) Sobre todo, queda la amargura; una amargura inmensa, inconcebible. Ninguna civilización, ninguna época han sido capaces de desarrollar en los hombres tal cantidad de amargura. Desde este punto de vista, vivimos tiempos sin precedentes. Si hubiera que resumir el estado mental contemporáneo en una palabra yo elegiría, sin dudar, amargura. (165–167).

Referencias bibliográficas

- BARBANCHO GALDÓS, I. (2011). *Mundos perdidos. Una aproximación tematólogica a la novela postmoderna 1980–2005*. Madrid: CSIC.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BAUMAN, Z. (2005b). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: FCE.
- — (2005a). *Modernidad y ambivalencia*. Barcelona: Anthropos.
- — (2006). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE.
- BECK, U. (1998). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- BECK, U. y BECK-GERNSHEIM, E. (1998). *La individualización: El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*. Barcelona: Paidós.
- BLUMENBERG, H. (2004). *Salidas de la caverna*. Madrid: Antonio Machado.
- DE MAN, P. (1998). *La ideología estética*. Madrid: Cátedra.
- DERRIDA, J. (1998). *De la gramatología*. México: Siglo XXI Editores.
- FASSIN, É.; VANOLI, H.; REVEL, J.; MAVRAKIS, N. y BOCCARA, G. (2015). *Discutir Houellebecq. Cinco ensayos críticos entre Buenos Aires y París*. Madrid: Clave Intelectual.

- GASPAR, S. (2005). La novela realista como conocimiento social: «El primo Basilio» de Eça de Queirós (tesis inédita). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GASPAR, S. (2009). El sociólogo como novelista y el novelista como sociólogo. RES, (11), 61–77.
- GIDDENS, A. (1995). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- GIL VILLA, F. (1999). *El mundo como desilusión. La sociedad nihilista*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J.M. (1989). *La máquina burocrática (Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka)*. Madrid: Alianza.
- ——— (1992). *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber*. Madrid: Tecnos.
- ——— (1994). Norbert Elias: Literatura y sociología en el proceso de civilización. RES, (65), 55–77.
- ——— (1998). *Metáforas del poder*. Madrid: Visor.
- HASSAN, I. (1987). *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus. Ohio State University Press.
- HOUELLEBECQ, M. (1999a). *Ampliación del campo de batalla*. Barcelona: Anagrama.
- ——— (1999b). *Las partículas elementales*. Barcelona: Anagrama.
- ——— (2002). *Plataforma*. Barcelona: Anagrama.
- ——— (2011). *El mapa y el territorio*. Barcelona: Anagrama.
- ——— (2013). *La posibilidad de una isla*. Madrid: Santillana.
- ——— (2015). *Sumisión*. Barcelona: Anagrama.
- IMBERT, G. (2010). *La sociedad informe. Posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Madrid: Icaria.
- IMBERT, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine postmoderno como experiencia de los límites (1990–2010)*. Madrid: Tecnos.
- LAMO DE ESPINOSA, E. (2012). Un ensayo sobre sociología y literatura como formas de conocimiento social. En Roche, J.A. (Ed.), *La sociología como una de las bellas artes. La influencia de la literatura y de las artes en el pensamiento sociológico* (pp. 23–36). Barcelona: Anthropos.
- LIPOVETSKY, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona. Anagrama.

- LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- MORIN, E. (2001). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- RORTY, Richard. (1996). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.