

Houellebecq: relaciones y trasvases entre literatura, sociología y cine¹

Juan Bastida Fernández

Recibido: 25.11.2010

Aceptado: 27.12.2010

Resumen

Hay diversos estudios sobre las adaptaciones de la literatura al cine y viceversa, sobre la teoría de esas adaptaciones, sobre películas o libros concretos que han pasado por este proceso, pero no son muy abundantes las correspondientes a un escritor en concreto. En este caso tratamos de analizar la posición de Houellebecq como autor de novelas que han pasado por el proceso de adaptación a la gran pantalla y sus resultados.

La hipótesis que plantea este trabajo establece que el hecho de que Michel Houellebecq no intervenga en el proceso de adaptación de sus propias novelas favorece la obtención de una obra cinematográfica autónoma que refleje la axiología del autor. La conclusión es la confirmación de nuestra hipótesis: cuando Houellebecq no ha intervenido en el proceso de adaptación de sus novelas se ha conseguido una obra cinematográfica autónoma sin dejar de transmitir al espectador la propia axiología del autor francés

Palabras Clave

Houellebecq, cine, sociología, literatura, sociocrítica, adaptaciones, axiología, ideario, sociedad, siglo XX, amor, sexo, juventud, vejez.

Abstract

There are diverse studies on the adjustments of the literature to the cinema and vice versa, on the theory of these adjustments, on movies or concrete books that have happened for this process, but the correspondents are not very abundant to a writer in concretly. In this case we try to analyze Houellebecq's position as author of novels that have happened for the process of adjustment to the great screen and his results. The hypothesis that raises this work establishes that the fact that Michel Houellebecq does not intervene in the process of adjustment of his own novels it favors the obtaining of an autonomous films that reflects the axiology of the author. The conclusion is the confirmation of our hypothesis: when Houellebecq has not intervened in the process of adjustment of his novels an autonomous films have been obtained without stopping transmitting to the spectator the own axiology of the French author

Keywords

Houellebecq, cinema, sociology, literature, sociocriticism, adaptations, axiology, ideology, society, 20th century, love, sex, youth, old age.

¹ Trabajo de investigación dirigido por Cristina Manzano

INTRODUCCIÓN

Hay diversos estudios sobre las adaptaciones de la literatura al cine y viceversa, sobre la teoría de esas adaptaciones, sobre películas o libros concretos que han pasado por este proceso, pero no son muy abundantes las correspondientes a un escritor en concreto. En este caso tratamos de analizar la posición de Houellebecq como autor de novelas que han pasado por el proceso de adaptación a la gran pantalla y sus resultados.

Lo novedoso de nuestro estudio es que, aunque ciertamente vamos a estudiar las adaptaciones de las novelas del autor francés, estamos hablando de un autor distinto o, mejor, muy caracterizable por la manera que tiene de introducir en sus novelas su propia teoría sociológica. Se le podría considerar un sociólogo dotado de indudable calidad literaria. Nosotros trataremos de establecer unas conclusiones sobre la conveniencia o no de la participación del autor literario en las adaptaciones de sus novelas. Y lo haremos intentando descifrar el entramado de relaciones y trasvases entre literatura, sociología y cine que surgen de las adaptaciones de la obra de Houellebecq.

Él mismo fue muy claro al respecto de la importancia de la sociología en su obra en una conferencia que ofreció en Madrid en 2008 con motivo de la Noche de los Libros; a la pregunta ¿Qué trata de decir en sus novelas?, respondió: “*intento reflejar mi poesía en ellas, y mi poesía está inundada de hombre contemporáneo*”. La traslación de la esencia poético-sociológica a sus novelas es primordial para Houellebecq y es en este punto en el que nos diferenciamos de otros estudios en los que prima la manera en la que elementos como la historia, los personajes o incluso el espacio y el tiempo de la novela son reflejados en la posterior película. En nuestro caso lo más importante (eso nos proponemos) es analizar cómo esas ideas de sociólogo de Houellebecq (sobre el hombre, el mundo, la muerte, el amor, el sexo, la familia y la relación entre todas ellas), tan presentes en su obra literaria, se reflejan, o no, en las adaptaciones cinematográficas que de ella se han hecho. Ya que esto es lo que más importa al poeta francés también debe ser lo crucial a la hora de hablar del Michel Houellebecq cinematográfico.

Estamos de acuerdo en que cada artista, o cada seguidor del arte y de la cultura, puede identificar al propio artista con su obra y, como queremos llevar a cabo un estudio riguroso sobre un tema concreto, hemos escogido las novelas de Houellebecq y sus adaptaciones al cine como objeto de estudio. Éstas son, por orden cronológico:

- *Extension du domaine de la lutte*, de 1994 y la posterior película del mismo nombre, dirigida por Philippe Harel en 1999.
- *Les Particules élémentaires*, de 1998 y *Elementarteilchen*, la adaptación dirigida por Oskar Roehler en 2006.
- *Plateforme*, de 2001 y *9 songs*, de 2004 y dirigida por Michael Winterbottom.
- *La Possibilité d'une île*, de 2005, y la película de igual título dirigida por el propio Houellebecq en 2008.

Además de llevar a cabo un análisis tradicional y exhaustivo de cada una de las adaptaciones en el que observaremos los elementos clave en cada uno de los lenguajes, como son los personajes, los acontecimientos, el tratamiento del espacio y el tiempo en ambas narraciones, etc., fijaremos nuestro interés en la traslación del ideario moral y social que impregna las novelas del autor de Reunión al cine. Nos resulta muy interesante (diríamos

acertada si no fuese un adjetivo demasiado subjetivo) su idea del mundo, de las relaciones sociales, su crudo realismo... Algo que nos interesa mucho es llegar a conclusiones certeras sobre por qué la mayoría de los estudiosos o simples lectores de Houellebecq afirman que su discurso es pesimista: nosotros hemos leído muchas veces sus novelas, hemos visto las películas que tratan de hacernos llegar ese discurso y no hemos encontrado ni el más mínimo indicio de pesimismo.

Nuestra hipótesis establece que **el hecho de que Michel Houellebecq no intervenga en el proceso de adaptación de sus propias novelas favorece la obtención de una obra cinematográfica autónoma que refleje la axiología del autor.**

Las adaptaciones cinematográficas son múltiples y variadas, y eterno es el debate de si el autor de la novela adaptada debe participar en el proceso de su traspaso al cine.

Sin querer ser pretenciosos nuestro estudio pretende, analizando las películas que se han realizado basándose o inspirándose en las novelas de Michel Houellebecq, terminar con este debate y tratar de demostrar una hipótesis al respecto.

Al hablar de “producto cinematográfico autónomo” hemos querido definir nuestra postura en cuanto al concepto que tenemos de la adaptación, ya que tiene relación directa con la hipótesis: consideramos que una obra cinematográfica que se inspira o se basa en una novela puede hacer llegar al público el espíritu inicial del autor literario siendo una obra propia, alejándose del libro tanto como el director considere oportuno.

El principio de no intervención en el ámbito político se refiere a la obligación de los Estados de abstenerse de intervenir, directa o indirectamente, en los asuntos internos o externos de otro Estado con la intención de afectar su voluntad y obtener su subordinación. Es un principio derivado del Derecho Internacional y afecta directamente a la independencia de las naciones y al derecho de autodeterminación de los pueblos.

Estableciendo una analogía, y teniendo en cuenta nuestra hipótesis, si es que ésta se cumple, en el ámbito de las adaptaciones podríamos hablar de un principio de la no intervención del autor literario en el proceso de adaptación de su obra al cine. Dicho autor literario, perteneciente al “Estado” Literatura, tendría la obligación de abstenerse de intervenir, directa o indirectamente, en la producción del filme, así como en la elaboración del guión, *casting*, etc. Eso sí, siempre que su intención fuera afectar la voluntad del director de la película, perteneciente al “Estado” Cine para obtener su subordinación. Sería un principio derivado del “Derecho de las Artes” y afectaría directamente a la independencia de dichas Artes y, aquí, al derecho de autonomía de la obra cinematográfica con respecto a la novela.

Para tratar de comprobar nuestra hipótesis tomaremos referencias de diferentes teorías de la adaptación, preguntándonos las razones por las que se producen las adaptaciones y recogiendo las distintas metodologías que hasta ahora se han utilizado al llevarlas a cabo. Apoyándonos en éstas directrices, ubicaremos las películas que han surgido de las novelas de Houellebecq y empezaremos a establecer nuestro propio método de análisis. Éste método surgirá de la confrontación de dichas teorías con la obra literaria y fílmica que constituye nuestro objeto de estudio, de modo que escogeremos caminos ya abiertos que se adecuen a

nuestros objetivos, y otros sin explorar que completen y enmarquen nuestro estudio en concreto. Para ello será necesario hacer un recorrido por la vida de Michel Houellebecq, los acontecimientos que le han marcado y que han hecho surgir su “idea del hombre”, y del mundo, y del hombre en el mundo.

En la segunda parte del estudio pasaremos al análisis de las cuatro adaptaciones que se han realizado basándose o inspirándose en novelas de Michel Houellebecq.

La herramienta central del análisis será la descripción y comparación, siempre sin alejarnos de nuestro objetivo de estudiar el cine como universo autónomo. A lo largo del estudio habremos de relacionar los resultados de la adaptación a la hora de plasmar en el cine el ideario de Houellebecq, con lo que deberemos establecer ciertas aproximaciones transdisciplinarias, especialmente las provenientes de la Literatura y la Sociología. También habrá que valorar estos resultados con la propia implicación del poeta francés en el proceso de adaptación de su obra.

Este análisis deberá proporcionarnos las suficientes bases para establecer unas conclusiones objetivas sobre el carácter positivo o negativo de la intervención del autor literario para la consecución de un producto cinematográfico autónomo.

A lo largo de nuestro estudio, en el que el objetivo final será la confirmación (o no) de nuestra hipótesis, iremos cubriendo etapas tratando de conseguir el cumplimiento de varios objetivos. Entre éstos se encuentran:

1. Obtener un análisis fílmico de las adaptaciones de las novelas de Michel Houellebecq al cine.
Hasta el momento no se ha realizado ningún análisis de las películas que vamos a tratar.
2. Ampliar los conocimientos sobre el estudio de las adaptaciones.
Aunque se han realizado numerosos estudios sobre las adaptaciones, nos parece importante ampliar dichos estudios, ya que la mayoría están enfocados o interpretados desde el ámbito de la literatura comparada, y nuestro punto de vista difiere de ellos. Nos proponemos estudiar cómo la intervención del autor literario influye en el proceso de adaptación y en el de la traslación del espíritu de la novela, o más bien la consecución de un espíritu fílmico para un determinado autor literario y su propia axiología.
3. Establecer una nueva forma de análisis de las adaptaciones, basado en evaluar la adaptación al cine de la propia axiología del autor literario.
Hay estudios sobre adaptaciones que sólo tienen en cuenta si la película se parece a la novela; otros, los menos, hablan del filme sin tener en cuenta la novela. Pero nuestro método tratará de combinar ambos estudiando la película como una pieza artística autónoma y, a su vez, valorando cómo se traslada la axiología de Houellebecq al lenguaje cinematográfico.
4. Contribuir al desarrollo de una Sociología del Cine.
Hemos comprobado la importancia y el gran desarrollo de la Sociología de la Literatura, cuyo estudio se adscribe actualmente a la corriente Sociocrítica francesa. Una Sociología del Cine nos parece necesaria para la evolución del mismo como arte y,

aunque ya se han hecho aportaciones sobre ella, la nuestra colaborará en su progreso. En concreto, nos adscribiremos al estudio de los trasvases de la idea sociológica de un autor literario al cine, a través de las adaptaciones de sus novelas.

5. Entender un poco más a Houellebecq.

Michel Houellebecq es un poeta al que admiramos, por eso uno de nuestros objetivos a la hora de realizar este estudio es permitirnos a nosotros mismos, y a todo aquel que lea estas páginas, un mayor conocimiento de su obra y de su afán de difundir sus ideas en todos los soportes que las nuevas tecnologías le permiten.

HOUELLEBECQ 16:9

“La estética representa el centro de gravedad de mis intereses científicos”. Esta frase de Walter Benjamin nos permite empezar a hablar de este estudio, tanto en general: el conjunto de las tesis doctorales en el campo de las letras, como en concreto: nuestro estudio sobre las adaptaciones de las novelas del escritor Michel Houellebecq al cine. El concepto de estética, entendido como la aplicación de la filosofía a la hora de analizar las obras de arte, implica un “pensar ese arte” y pensarlo como tal. Hemos llegado a un tiempo, no siempre ha sido así, en el que el cine empieza a considerarse un arte y esto nos permite analizarlo y pensarlo. En el caso concreto de las adaptaciones, este hecho es muy importante, ya que por fin la película puede ser estudiada como una pieza artística autónoma, que trasciende a la obra literaria. El propio Benjamin nos habla de las características propias del cine, “En el estudio cinematográfico los aparatos han ido penetrando tan hondamente en la realidad que su aspecto puro, libre del cuerpo ajeno que constituyen tales aparatos viene a ser resultado de un cierto proceder técnico propio, a saber, la toma por la cámara adecuadamente instalada, y después del montaje con otras tomas de la misma índole (...) Así, para el hombre actual, la representación cinematográfica es incomparablemente más significativa porque, precisamente, en razón de esa tan intensa penetración con el aparato, garantiza el aspecto de lo real libre de aparatos que él tiene derecho a exigir del arte”.²

El cine indica la situación de manera más precisa, y hay también más elementos susceptibles de ser aislados; esto es lo que constituye su mayor susceptibilidad de análisis frente a otros artes. Tal circunstancia tiende a favorecer, y de ahí su capital importancia, la interpretación recíproca de ciencia y arte.

No hemos elegido al azar la frase inicial ni el autor de dicha frase. La idea original de nuestro estudio se gestó en la lectura compaginada de la poesía de Houellebecq y los ensayos de Benjamin. Desde sus inicios se ha relacionado por los círculos literarios al poeta francés con su compatriota Baudelaire y Benjamin habla de éste último como símbolo de la modernidad enmarcado en la época del altocapitalismo. Y nos habla de la obra de arte en la, como él denomina, época de la reproductibilidad técnica.

Nosotros hemos querido establecer varios paralelismos extraídos de estas premisas, que no podrían darse sin los evidentes rasgos coincidentes entre ambos:

Baudelaire contaba con lectores a los que la lectura de la poesía plantea ciertas dificultades, y a tales lectores se dirige el poema introductorio que encabeza *Les fleurs du mal*. Es extraño

² Benjamin, Walter. *Obras. Libro I, volumen 2*. Abada editores. Madrid, 2008. p.36.

encontrarse con un poeta que tenga en cuenta a este público, que es sin duda el más desagradecido, pero hay una explicación: Baudelaire quería ser entendido, y por eso dedica su libro a los que son parecidos a él. El poema al lector concluye justamente así:

*"Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère!"*³ (Hipócrita lector, mi prójimo, mi hermano)

Mientras, Houellebecq dedica las primeras páginas de su libro *Rester vivant* a un poema en prosa titulado *Sobrevivir, método* en el que concentra gran parte de su esencia. Especialmente destacable nos ha parecido el siguiente párrafo:

*"Ir hasta el fondo del abismo de la ausencia de amor. Cultivar el odio a uno mismo. Odio a uno mismo, desprecio por los demás. Odio por los demás, desprecio por uno mismo. Mezclarlo todo. Sintetizar. El universo como una discoteca. Acumular gran número de frustraciones. Aprender a ser poeta es desaprender a vivir."*⁴

También Michel quiere que le entiendan pero recurre ahora a un llamamiento al escritor. Todo lo que aquí describe, referido al sufrimiento, a la ausencia de amor, a la propia incapacidad de amar y al odio por uno mismo constituyen el "Spleen houellebecquiano". El término "Spleen", acuñado por Baudelaire en su serie de poemas de igual nombre, remite al hastío de vivir, al aburrimiento, al tedio. Todo esto y un poco más si cabe lo encuentra el de Reunión en el hombre contemporáneo y, como Baudelaire dedica su libro al lector, Houellebecq en *Les particules élémentaires*, tras destrozarse física y psicológicamente a sus personajes y erradicar la raza humana tal como ahora la conocemos, concluye:

*"Ahora que sus últimos representantes están a punto de desaparecer, nos parece legítimo rendirle este último homenaje a la humanidad; un homenaje que también terminará por borrarse y perderse en las arenas del tiempo; sin embargo, es necesario que este homenaje tenga lugar, al menos una vez. Este libro está dedicado al hombre."*⁵

Walter Benjamin, como decíamos, habla de Baudelaire como símbolo de la modernidad en la época del altocapitalismo y de la reproductibilidad técnica de las obras de arte.

Y habla de Baudelaire como símbolo de la modernidad en base a su perfil de héroe. El héroe es el sujeto verdadero de la modernidad de la que se trata: para vivir la modernidad es necesaria una constitución heroica. Y Baudelaire reconoce al héroe en el luchador esclavo, en el proletario.

Enmarca a Baudelaire en la época del altocapitalismo situándolo dentro de, como escribió Marx: *"toda esa masa indeterminada, desmembrada y traída de acá para allá llamada la bohemia"*⁶. Esta bohemia se caracterizaba por su existencia oscilante en lo individual, más dependiente del azar que de la acción, con inevitables tratos y contactos con toda clase de personas.

³ Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Alianza editorial. Madrid, 2009. p.15.

⁴ Houellebecq, Michel. *Supervivencia*. Acuerela & A. Machado. Madrid, 2007. p. 13.

⁵ Houellebecq, Michel. *Las partículas elementales*. Anagrama. Barcelona, 1999. p. 320.

⁶ Benjamin, Walter. *Obras. Libro I, volumen 2*. Abada editores. Madrid, 2008.

Y enmarca a Baudelaire en la época de la reproductibilidad técnica de las obras de arte, entendida ésta como algo nuevo que se impone intermitentemente en la historia, a impulsos muy distanciados entre sí pero con creciente intensidad (habla de los avances que supusieron la xilografía, la litografía, la imprenta) y que supone la pérdida del aura. El autor explica cómo el carácter aurático de la obra de arte tradicional es eliminado por la reproducción técnica. La reproducción técnica de alguna manera neutraliza esa distancia infinita y acerca la obra al espectador. Con estas técnicas de reproducción la obra de arte se convierte en un objeto manipulable con el cual el espectador puede tener una relación cotidiana más activa en el sentido de que ya la experiencia no queda limitada a la pura contemplación.

Dicho esto, nosotros vamos a tratar de hablar ahora de Houellebecq como símbolo de la posmodernidad en la era del neoliberalismo y de la hiperreproductibilidad digital.

Hablaremos de Houellebecq como símbolo de la posmodernidad también en base a su perfil de héroe, que pasa a ser ahora el hombre occidental, el que posee cosas pero desea poseer muchas más, el insatisfecho. El héroe somos nosotros.

Enmarcamos a Houellebecq en la época del neoliberalismo situándolo dentro de la incorrección política. Pero no de esa correcta incorrección política a la que nos tienen acostumbrados algunos programas de televisión “progres”. No. Hablamos de apología de la pederastia, islamofobia, racismo. Rasgos comunes en el ser humano de los que pocos escriben abiertamente.

Y enmarcamos a Houellebecq en esta nuestra época de la hiperreproductibilidad digital (tanto del arte como de todo lo demás) que se aplica a todos los dominios de la vida humana, que constituyen otros tantos nuevos mercados para continuar con el desarrollo tecno-industrial, lo que se denomina a veces “la nueva economía”, donde la cuestión se convierte evidentemente en la de saber quién detenta el derecho de reproducir, y con él, de definir los modelos de los procesos de reproducción como los modelos que hay que reproducir.

Detengámonos en este punto para hablar de la implicación de Houellebecq en esta época. Como cualquier “héroe” contemporáneo, Michel está inmerso en un universo tecnológico. Pero lejos de sentirse apabullado por ella, trata de aprovecharla al máximo para hacerse llegar al público. De aquí viene su primer interés por realizar adaptaciones cinematográficas de sus novelas, o dejar la adaptación en manos de otro. Pero no acaba ahí su interés; también ha cantado, editado discos, ha escrito para los italianos Masbedo y colaborado estrechamente con ellos en la producción de su Libro-DVD Seguir vivo. Esta inquietud de Houellebecq nos llamó la atención. No es muy corriente ver a escritores reconocidos experimentando con sus obras y verlas trasladadas a otros soportes.

Michel Houellebecq es un poeta que trata de plasmar su imaginario o ideario poético en sus novelas y nosotros vamos a tratar de estudiar de qué manera se plasma en la gran pantalla. El ideario de un autor no es su intención. El ideario de un autor es un texto. Igual que textos son los contextos y nosotros mismos. Y como herramienta metodológica, uno no dice “según el autor en su ideario”, más bien, “si relacionamos el texto con los datos de esta versión de su ideario, obtenemos esto...”.

Utilizar el ideario moral-social de Houellebecq como herramienta metodológica es, a nuestro modo de ver, la única manera, la más apropiada en todo caso, para llevar a cabo este estudio. Sus novelas están impregnadas de su idea sociológica, que extraeremos (esperamos que hábilmente) de sus ensayos, de sus entrevistas y de los estudios que se han realizado sobre él, en su mayoría literarios pero también desde la mirada de la psicología, la sociología y la filosofía. También utilizaremos sus poemas para tratar de encontrar respuestas pero quizás éstas nos resulten un tanto volátiles para nuestro cometido (aunque con un poco de imaginación y bastante estómago, sus ideas sobre el mundo se ven reflejadas en sus poemas de manera clara y digerible). La relación de estas ideas con las que posteriormente aparecerán en las películas se convierte, pues, en la clave para la consecución de nuestros objetivos.

La postura del autor literario ante la adaptación también ha sido objeto de estudio. Uno muy válido lo encontramos en el libro de nuestra directora Cristina Manzano *La adaptación como metamorfosis; transferencias entre cine y literatura*. El capítulo cinco del libro hace un recorrido por varias adaptaciones en las que el autor literario ha intervenido de distintas formas, entre las que destacan la adaptación consensuada y el pacto de no intervención. También dedica varias páginas a hablar de la relación entre el autor literario y el guionista y del director y la exigencia autoral. Todos estos puntos de interés referidos por la autora, aquí tenemos otro de los elementos de interés, van a ser tratados a lo largo de nuestro estudio. Houellebecq, como autor peculiar e inquieto, nos ha proporcionado materia de análisis en cuanto a relaciones con guionistas y directores se refiere; además, en cada una de las adaptaciones que se han hecho a partir de sus novelas ha tomado una postura como autor diferente, desde la simple cesión de derechos hasta la propia responsabilidad de asumir la dirección de la película.

En el ámbito de las diferentes tipologías de las adaptaciones, las de las novelas del poeta francés nos permiten adentrarnos en varias de ellas. Así, *Ampliación del campo de batalla* se enmarcaría dentro del tipo de las adaptaciones como ilustración; "Las partículas..." en el de las adaptaciones como transposición; *9 songs* y *La posibilidad de una isla* en el de la adaptación libre; más adelante analizaremos a fondo esas cuestiones pero podemos ver que se abre un interesante trabajo de investigación sobre este aspecto. Como también lo es la propia participación de Houellebecq en el proceso de las adaptaciones de sus propias novelas, a saber: en *Ampliación del campo de batalla*, su primera adaptación, colaboró en la escritura del guión con el propio director de la película, Philip Harel; en *Las partículas elementales* no intervino sino cediendo los derechos a una productora alemana (esta es la película basada en una obra de Michel que mayor relevancia ha obtenido, premio incluido a Moritz Bleibtreu como mejor actor en el festival de Berlín de 2006 por su interpretación de Bruno, uno de los personajes más polémicos de Houellebecq); en *9 songs*, Winterbottom se reunió con Houellebecq, pero el novelista francés tenía sus propios planes para la versión cinematográfica de su libro y no hubo acuerdo; Houellebecq no llegó a plasmar su idea, pero posteriormente decidió dirigir *La posibilidad de una isla*, su última novela, con pobres resultados que analizaremos más adelante... y por si esto fuera poco, también colaboró en un libro-DVD llamado *Seguir vivo* (gran paradoja houellebecquiana) con los video-artistas italianos Masbedo, en el que estos últimos grababan los vídeos y el francés escribía las letras, básicamente extraídas de sus libros de poemas.

DESMONTANDO A HOUELLEBECQ

Por más que Houellebecq insista en que no es él sino su propia obra la que tiene importancia, un breve recorrido por, como diría Ortega, "Houellebecq y su circunstancia", se hace necesario en este caso para entender la axiología del poeta francés.

Michel Thomas nació el 26 de febrero 1958 en la isla de La Reunión. Su padre, René Thomas, guía de alta montaña, y su madre, Lucie Ceccaldi, médico anestesista, pronto se desinteresarían de su existencia. Poco se sabe del padre, y poca importancia le concede el mismo escritor en las escasas palabras que alguna vez le ha dedicado en entrevistas o coloquios. Más importante se revela desde el principio la figura de su madre. Esta obiedad freudiana toma un cariz más desalentador a medida que se ofrecen algunos datos: Cuando Michel Thomas era todavía un niño, su madre abandonó a su padre por otro hombre, un musulmán, y se convirtió al Islam (naturalmente, es aquí donde numerosos críticos perciben la semilla de la animosidad que el adulto Houellebecq profesa a dicha religión). Digna representante de la generación del mayo del 68, abandonó su vida aburguesada para comenzar una no menos aburguesada aventura en diversas comunas *hippies*, concediendo al amor libre y a la naturaleza todo su interés y confiando el cuidado del pequeño Michel a su abuela paterna, confesa estalinista. Los mismos críticos citados anteriormente detectan en esta circunstancia el motivo de la aversión que nuestro autor siente hacia los ideólogos de la izquierda.

A los seis años nace Michel Houellebecq, (adopta el apellido de la abuela) a quien su madre visita raras veces, alguna de ellas acompañada de una medio hermana de Houellebecq, fruto de una de las múltiples relaciones de Lucie y también confiada al cuidado de sus abuelos paternos. La figura de la madre de ciertos personajes es clave en algunas novelas del poeta francés y, en especial en *Les particules elementaires*, se dan paralelismos con la vida de nuestro propio sujeto de estudio que resultarán interesantes para este estudio y que provocarán la respuesta iracunda de la propia Ceccaldi; en 2005, escribió un libro en el que profería todo tipo de calumnias contra su hijo.

Con su abuela vive en Dicy (Yonne), y luego en Crécy-la-Chapelle. Estudia interno en el Liceo de Meaux durante siete años, un periodo clave en el que tuvo tiempo de acumular múltiples experiencias (o mejor frustraciones...) que se reflejarían después en toda su obra. En su libro *Enemigos públicos*, Houellebecq hace alusión a esta etapa de su vida con estas palabras:

"No poseo un solo recuerdo feliz de mi infancia".⁷

Su abuela muere en 1978 y en 1980 obtiene su diploma de ingeniero agrónomo. Jamás mostrará ningún interés en encaminar su vida hacia los estudios realizados. El mismo año se casa con la hermana de un compañero. Empieza entonces un período de cesantía. Su hijo Etienne nace en 1981. Un año más tarde se divorcia y una depresión lo lleva a internarse varias veces en un centro psiquiátrico, algo por lo que también han pasado algunos de sus personajes más importantes como el héroe de *Les particules élémentaires*, Bruno. (*"El primer recuerdo de Bruno databa de los cuatro años; era el recuerdo de una humillación"*).

⁷ Houellebecq, Michel. *Enemigos públicos*. Anagrama. Barcelona, 2010. p. 166.

Su carrera literaria comienza a los veinte años, edad a la que empieza a frecuentar círculos poéticos. En 1985 conoce a Michel Bulteau, director de la *Nouvelle Revue de París*, quien publica sus primeros poemas. Es el comienzo de una gran amistad y Bulteau le propone participar en la colección *Les Infréquentables* que creó en las *Editions du Rocher*. Así es como se publica, en el año 1991, *Lovecraft, contre le monde, contre la vie*, un ensayo en el que, además de dedararse amante del universo fantástico de Lovecraft, Houellebecq establece algunas normas sobre las que referirse a ratrar la realidad. El mismo año aparece *Seguir vivo*, en las *Editions de la Différence* y luego, con este mismo editor, el primer conjunto de poemas: *La búsqueda de la felicidad*, que obtiene el premio Tristan Tzara. También es el año en que conoce a Marie-Pierre Gauthier, su futura segunda esposa.

En 1994, Maurice Nadeau publica *Ampliación del campo de batalla*, su primera novela, actualmente traducida a varios idiomas. Este libro le acerca a un público más amplio. Colabora con varias revistas (*L'Atelier du Roman*, *Perpendiculaires* -de donde es luego exduido-, *Les Inrockuptibles*).

A partir de 1996, Michel Houellebecq publica en *Flammarion*, donde Raphael Sorin es su editor. Su segundo conjunto de poemas, *El sentido de la lucha*, obtiene el premio de Flore 1996. Sus obras *Seguir vivo* y *La búsqueda de la felicidad* (revisada para la ocasión) son reeditadas en un volumen en 1997. En 1998, recibe el Gran Premio nacional de Letras Jóvenes Talentos por el conjunto de su obra. *El mundo como supermercado*, conjunto de textos críticos y de crónicas, y *Las Partículas elementales*, su segunda novela (Premio Noviembre, traducida a más de 25 idiomas), aparecen simultáneamente. Se casa con Marie-Pierre.

En 1999, co-adapta para el cine *Ampliación del campo de batalla* junto a Philippe Harel, dirigida por este último. Publica *Renacimiento*, nueva antología de poemas.

En la primavera del 2000 saca un álbum en el que sus poemas, grabados por él mismo, son acompañados por la música de Bertrand Burgalat y Jean-Claude Vannier y el mismo año publica *Lanzarote*, novela ambientada en la isla canaria.

Plataforma es editado en 2001 envuelto en polémica; como hemos dicho, Michel Houellebecq se desmarca no sólo de la corrección política, sino también de la incorrección política; estamos hablando de un hombre cuyas circunstancias, enmarcadas en nuestra época han hecho que él esté en el siguiente nivel, el del pensador autónomo, privilegiado observador de la realidad. Pero estar en este nivel le ha provocado el rechazo de ciertos sectores de la sociedad. Como ejemplo, su demanda por unas declaraciones suyas a la revista literaria *Lire* publicadas en septiembre de 2001.

Las críticas de Michel Houellebecq al islam no se caracterizaron precisamente “*ni por una altura de miras particular ni por la sutileza de su formulación*”, pero tampoco “*constituyeron injurias ni incitación al odio, la discriminación o la violencia racial*”. Así lo dictaminó en su día el Tribunal Correccional de París, que absolvió al escritor de todos los delitos de los que le acusaban varias organizaciones musulmanas y la Liga de Derechos Humanos. El escritor había sido demandado “*Constató con gran satisfacción que el delito de blasfemia no ha sido restaurado en el derecho francés. El Tribunal ha reconocido el principio de la libertad de expresión*”, se congratuló Emmanuel Pierrat, el abogado de Houellebecq. Éste no acudió a la

lectura de la sentencia. Los demandantes (entre los que figuran también la Liga Islámica Mundial e inicialmente la mezquita de Lyon) reprochaban al novelista unas declaraciones hechas a dos revistas durante la promoción de su último libro, *Plataforma*, antes de los atentados del 11 de septiembre. Palabras como “*la religión más estúpida es el islam. Cuando uno lee el Corán, se le cae el alma a los pies*” o “*los textos fundamentales monoteístas no predicen ni la paz ni el amor ni la tolerancia. Son textos de odio*”.

En su sentencia, la sala presidida por el juez Nicolas Bonnal niega a Houellebecq el derecho a una especie de “*impunidad de la literatura*” o como escritor, y en particular cuando se expresa no en un libro, sino ante periodistas. Sin embargo, los magistrados destacan que el escritor critica “*un sistema de pensamiento*”, no a un grupo de personas, sin invitar a nadie a compartir sus opiniones o a sacar conclusiones violentas o discriminatorias.

“Decir que el islam es la religión más estúpida no equivale de ningún modo a afirmar ni a sugerir que todos los musulmanes deben ser calificados de lo mismo”, afirma la sentencia. “Esas palabras no encierran ninguna voluntad de invectiva, de desprecio o de ofensa hacia el grupo de personas considerado”.

Los jueces dictaminaron además que Houellebecq mete en el mismo saco a todas las religiones monoteístas y que, pese a que sus palabras pueden tener una connotación “*ultrajante o despreciativa*”, también pueden ser “*desaprobadas, discutidas o refutadas*”.

Durante una vista a la que sí asistió el escritor demandado, éste reivindicó su derecho a criticar el islam y varios intelectuales, entre ellos el dramaturgo español Fernando Arrabal y Philippe Sollers, declararon como testigos a su favor. Houellebecq se exponía a una pena de hasta un año de prisión y 45.000 euros de multa, y los demandantes le reclamaban 190.000 euros en concepto de daños e intereses.

La posibilidad de una isla se edita en 2005 y en 2008 ha salido a la luz *Enemigos públicos*, un libro escrito a cuatro manos basado en su correspondencia *online* con el periodista y corresponsal de guerra Bernard-Henri Lévy.

Al comenzar a elaborar una suerte de marco histórico/cultural o ideario de Michel Houellebecq hay una imagen recurrente que nos viene a la cabeza: *collage*. Eso es lo que forman sus tan diferentes influencias, sus contradictorios puntos de vista, sus incursiones en todo tipo de manifestaciones artísticas. En ellas trata siempre de expresar un discurso antihumanista, una concepción del mundo vacía de sentimientos y basada en la competencia feroz entre individuos.

Y para hacer llegar su discurso a todo el mundo ha probado con la poesía, el ensayo, la novela, el cine, la música, el video-arte... Ha escrito artículos sobre física cuántica, es matemático, ha publicado un libro epistolar en el que mantiene correspondencia con un filósofo contrario (¿o no?) a la mayoría de sus ideas sobre lo que sucede en el mundo. Trataremos, así, de plasmar el *collage* Houellebecquiano en estas líneas con la intención de ahondar en este microcosmos que ha dado lugar al interés de los cineastas para adaptar sus novelas. La piedra angular de este conjunto de recortes es, sin duda, Fernando Arrabal, escritor, dramaturgo y fundador del movimiento patafísico. Gran amigo y seguidor de Michel, ha declarado que es el mejor escritor vivo y catalogado su novela *Plataforma* como el tratado moral y poema lírico de nuestro

tiempo. Publicó en 2005 un libro incalificable nacido de la fusión de ideas filosóficas, estéticas y literarias del autor francés titulado, entre entusiastas exclamaciones, *¡Houellebecq!*

INFLUENCIAS

Baudelaire

Los críticos coinciden al señalar que Baudelaire abrió el camino de la poesía moderna. Su oscilación entre lo sublime y lo diabólico, lo elevado y lo grosero, el ideal y el aburrimiento angustioso (el *Spleen*) se corresponde con un espíritu nuevo, y precursor, en la percepción de la vida urbana. Todo esto lo podemos ver de nuevo ahora en el discurso de Houellebecq. Repetidamente acusado de pesimista cultural, Houellebecq confirma ese diagnóstico, aunque él no habla de pesimismo, sino de una forma "superior" de realismo, crítico hasta la desesperanza. Eso es lo que propone Houellebecq, fundando sus reclamos en Baudelaire. Se trata, pues, de devolver a las representaciones del mundo todo su poder crítico y trágico a través de dos enfoques complementarios: el patético y el clínico. Por un lado la disección, el análisis frío, el sentido del humor; por otro, la participación emotiva y lírica.

Aldous Huxley

Muy preocupado por los trastornos que experimenta la civilización occidental, Huxley escribe, durante los años treinta, interesantes libros que tratan de la grave amenaza que representa el maridaje del poder con el progreso científico: el más conocido de ellos es *Brave new world*, de 1932. En la novela *Les particules élémentaires* Houellebecq hace continuas alusiones a este mundo de Huxley y, debido a su formación, el francés nos hace recordar al propio Huxley: conocedor de los avances de la psicología, de la psicolingüística, de las matemáticas, la neuroanatomía y neurofisiología, además de cuantiosos argumentos sociológicos. Todos éstos parecen ser cómplices de sus novelas. Sus obras son como las sociedades modernas, siempre ambiguamente fronterizas entre la muerte y la felicidad, entre la dicha y el absurdo.

Kant

¿Qué es el hombre? Es la pregunta fundamental que se hace Kant y bien podríamos decir que también encontrar esta respuesta es vital para Houellebecq. Kant conduce su estudio epistemológico haciendo especial hincapié en la importancia del deber, que es donde reside la virtud de toda acción. Al hacer coincidir la máxima de cualquier acción con la ley práctica, el ser humano habrá encontrado el principio objetivo y universal del obrar. Michel Houellebecq, por su parte, dice: "*lo único que realmente puede mantenernos con vida es el sentido del deber*".

Auguste Comte

La idea básica de Comte era que todas las ciencias formaban una jerarquía, de manera que cada eslabón dependía del anterior de acuerdo a la complejidad de los fenómenos estudiados. En la base estaban las matemáticas, seguidas de la mecánica, la física, la química, la biología y, por último, encabezando la pirámide de las ciencias se encontraba la Ciencia de la Sociedad; la Sociología. Comte vio en esta ciencia las respuestas a los problemas del hombre y la sociedad. La exaltación de la Sociología le llevó a considerarla prácticamente como una nueva religión laica de la humanidad formándose así el positivismo. Según Comte, los problemas sociales y morales, tan habituales en las novelas de Houellebecq, han de ser analizados desde una perspectiva científica positiva que se fundamente en la observación empírica de los fenómenos

y que permita descubrir y explicar el comportamiento de las cosas en términos de leyes universales susceptibles de ser utilizadas en provecho de la humanidad. Y este método es a veces milimétricamente seguido por Houellebecq en sus obras, en especial en *Les particules élémentaires*, en la que describe procesos químicos para después justificar, comparándolos, ciertos comportamientos de los individuos de la sociedad occidental.

Otras influencias

Además de estas cuatro, que consideramos fundamentales, el pozo del que bebe Houellebecq está compuesto, evidentemente, de otras múltiples influencias, referencias o predilecciones de que dicen mucho de él, de su manera de ver el mundo, de lo que también trata de hacer llegar a sus lectores/espectadores en su obra. Hablamos de Balzac, de Kundera, de Thomas Mann y su *The magic mountain*, de Iggy Pop (que en 2009 ha editado un disco, *Preliminaires*, inspirado en la última novela de Houellebecq, *La possibilité d'une île*), del Romanticismo alemán con Franz Schubert, de Leonard Cohen, del Monoprix (gran supermercado francés y a su vez gran metáfora del mundo houellebecquiano).

Estas influencias, combinadas con la capacidad narrativa del poeta francés, con sus experiencias personales y con ese afán sociológico que le caracteriza, han dado lugar al ideario que nos va a resultar imprescindible para llevar a cabo este estudio.

PUNTOS CLAVE DE LA AXIOLOGÍA HOUELLEBECQUIANA

Aquí hemos querido resumir tres puntos clave del ideario de Michel Houellebecq, que utilizaremos como herramienta en nuestro análisis descriptivo-comparativo.

Sociedad del S.XX-XXI

El dictamen de Houellebecq sobre nuestra sociedad no puede ser más crudo: carecemos de sentido y nos debatimos en un mundo cruel y absurdo, en el que el sexo es lo único que de una manera imperfecta y efímera nos puede proporcionar un poco de ese contacto humano que tanto nos falta. Pero incluso el recurso al sexo es una estrategia condenada al fracaso.

Mientras Occidente vuelve su espalda a civilizaciones presuntamente atrasadas como muchas de Oriente, aquéllas nos devuelven una imagen de espiritualidad que nuestras sociedades informatizadas y materialistas ni sueñan con concebir o valorar. Si el hombre olvida su naturaleza divina, al margen de las religiones, su impulso vital tarde o temprano se agota y su existencia se torna gris y sin sentido. El hombre desesperanzado es una voluntad acallada que naufraga entre el egoísmo y la espera atormentada de la decrepitud y la muerte. Pero lo esencial no desaparece nunca. Permanece intacto dentro de todos y cada uno de nosotros. La ideología última es *“somos una mierda que vive en una sociedad de mierda y dura menos que un telediario”*.

Houellebecq mete el dedo en la llaga de la sociedad occidental y luego lo remueve, sus obras tienen un denominador común; todas están hilvanadas con dos puntales que dan significado, según el autor, a la cada vez más sin sentido vida del hombre occidental: el sexo y el posicionamiento social (fama, dinero, posición, prestigio). En esta sociedad que venera la juventud, la una y la otra conviven dando lugar a un ideal irrealizable que crea frustración y tristeza al hombre occidental, al *humanoide* moderno. Culpa Houellebecq a esos ideales que llenaron la cabeza de aquellas generaciones. Esos ideales de la música rock, y del movimiento

hippie que precisamente por anular todo lo que no significaba juventud, estupidez y desenfreno, arrastraron a todo lo que se oponía a ellos a una existencia artificialmente *carca*, y por tanto, purgable. Precisamente por ello siguen vigentes, porque son eternamente modernos. Que no eternos, pues son unos ideales autofagocitadores, que parecen arrastrar a la sociedad abúlica y sin sentido a su destrucción.

“Este libro está dedicado al hombre”, así finaliza *Les particules élémentaires*. Preguntado a propósito de la actitud de los personajes de sus novelas, Houellebecq afirma que éstos no son seres abocados al vacío del llamado absurdo existencialista; sino que, en contraposición, son seres que no están en absoluto contentos con lo que les ha deparado la vida, pero que han persistido en ella, y de ahí esa búsqueda (y posterior denuncia) de los problemas de la sociedad francesa actual (y por ello, de la sociedad occidental) que han provocado el malestar del individuo, sumido en la soledad, condición que resulta de las consecuencias (según él) de esa pretendida o, en cualquier caso, malograda revolución, la del Mayo francés, que fue derribada por el ya insinuado neoliberalismo actual. Hemos llegado a un punto, pues, en el que el hombre es incapaz de amar, pues su hastío es mayor que la capacidad de relacionarse de una manera normal con los demás; y así, además, evitar las complicaciones propias de la búsqueda del amor, del sexo, camino reprimido.

Para Houellebecq, queda dicho, el mundo es espantoso tal cual es. Esa verdad sencilla no necesita de mayores demostraciones: *“Las sociedades animales y humanas establecen diversos sistemas de diferenciación jerárquica, que pueden basarse en el nacimiento (la aristocracia), la fortuna, la belleza, la fuerza física, la inteligencia, el talento. Todos estos criterios me parecen igualmente despreciables y los rechazo; la única superioridad que reconozco es la bondad. Actualmente nos movemos en un sistema de dos dimensiones: la atracción erótica y el dinero. El resto, la felicidad y la infelicidad de la gente, deriva de ahí. Para mí no se trata en absoluto de una teoría: es cierto que vivimos en una sociedad simple, así que estas pocas frases bastan para dar una descripción completa”*.

Contra un mundo así definido (y con sus agentes del mal bien localizados: la publicidad, la cosmovisión *new age*, los medios masivos de comunicación), Houellebecq reivindica unas cuantas verdades a la vez sencillas y misteriosas: *“No me parece sensato empeñarse durante más tiempo en el sufrimiento y en el mal. Hace cinco siglos que la idea del yo domina el mundo; ya es hora de tomar otro camino”*; *“Es posible que la masculinidad sea un paréntesis en la historia de la humanidad; un desgraciado paréntesis”*; *“Algunos seres con valores desviados siguen asociando la sexualidad y el amor”*.

La sociedad, aunque nos pese, es política, y nuestro autor no aparca el tema en sus novelas. Uno de los puntos básicos en cuanto al posicionamiento político de Houellebecq son el Mayo del 68 y las últimas aventuras emancipatorias, que no le parecen al francés más que un señuelo de libertad que, lejos de convencerle de su poder transformador de la sociedad, le reafirman en su sospecha. La Revolución está en otra parte. Para él no se ha alcanzado la liberación sexual, sino la liberalización, con todo lo que ello puede conllevar en sus similitudes con la liberalización económica: bolsas de pobreza, excluidos de la sociedad, marginados y *homeless*... que sólo una planificación decididamente igualitaria puede solventar.

Una de las causas del fracaso de las Revoluciones socialistas, según el escritor, es que se basaron en el desarrollo tecnológico y productivo más que en el desarrollo humano. El proletario no ha dejado su condición de trabajador en esas nuevas sociedades, en las que la mano de obra ha sido cuantificada en términos numéricos: en un salario que le permitiera adquirir mercancías. La misma actividad laboral, así medida, no puede eliminar la economía de mercado, cuya dinámica empapa a la sociedad. De ahí ningún hombre ni mujer nuevos pueden nacer: no mientras no se eduque en valores altruistas. Seres desvinculados de los procesos de producción porque es la cuantificación numérica la que concede mayor o menor valor a los productos. Ya no su utilidad.

Qué le queda al individuo en esa despersonalización a que le somete la estructura productivo-mercantil. Una salida posible es la inhibición, el abandono de toda lucha, la contemplación hedonista de la existencia. Ante todo como una posición estética de rechazo.

La Revolución debe ser acometida, pero desde parámetros diferentes. Se le hace necesaria a Houellebecq la inauguración de un nuevo periodo en la historia de la humanidad en el que naciera una nueva especie humana que restaurase de manera patente el sentido de colectividad, de la permanencia y de lo sagrado (los tres elementos que, a juicio del narrador de *Las partículas elementales*, ha perdido el hombre moderno). Es lo que Houellebecq ha bautizado con el nombre de Tercera Mutación Metafísica: una especie de utopía que, a imagen de los fourieristas de la Ilustración, de Huxley y de Skinner, fundase las bases del hombre nuevo.

¿Houellebecq Utopista?

Para dar fin a las estrategias del tipo *lupus homini lupus*, los nuevos valores deberían volcarse en una nueva sentimentalidad. Sentimientos como el altruismo, que existen todavía en gente que nos rodea y que, por efectos de la civilización y el puesto que les ha tocado ocupar, ha sido educada en la devoción y el amor. Es un planteamiento un tanto esencialista, pues atribuye esta sentimentalidad a mujeres sin pararse siquiera a pensar si es la misma sociedad la que las ha “recluido” en ese altruismo –más cercano a quien sufre que a quien inflige las agresiones “culturales”. Se trata, sin embargo, de un planteamiento largamente aplaudido por el feminismo tradicional. El escritor no lo achaca a diferencias ontológicas entre hombres y mujeres, sino, claramente, a una cuestión anatómica que ya de por sí marcaría las diferencias cognitivas.

¿Houellebecq Feminista?

Sería difícil afirmarlo; lo que sí parece claro que es que el autor desconfía de la sociedad construida sobre los cimientos del machismo y del falogocentrismo. El amor aparece, sorpresivamente, como la salvación de la hecatombe humanista; y a pesar de su presencia casi imperceptible en la novelística de Houellebecq, el héroe cínico y de vuelta de todo de *La Possibilité d'une île* en el sentimiento amoroso la solución a su nada cotidiana.

Instalar este tipo de sociedad, basada en la mutación metafísica houellebecquiana, es tarea harto compleja. Para alcanzarla no es que haya que abandonar la lucha (por el componente de agresividad implícito en ésta), sino redimensionar su concepto. Una lucha que consista más bien en un no cejar, en una resistencia inmóvil: un no dejarse avasallar por los estímulos de la

sociedad productivo-publicitaria, que siempre tenderá a separar al individuo de la vida como proyecto colectivo. Un, en definitiva y quizás premonitoriamente insinuado: *Seguir vivo*.

Así es, a grandes rasgos, nuestra sociedad para Houellebecq, y así la retrata en sus novelas. Nuestro objetivo será, ahora, estudiar cómo se trasladan estas ideas al cine en las diversas adaptaciones que hemos de analizar, si es que lo hacen, y valorar el efecto estético que como espectadores o lectores sentimos ante ellas.

Sexo/Amor

Sobre todo, el sexo. Si en *“Ampliación del campo de batalla”* se plantea amarga, descarnadamente y sin visos de solución el problema de la extensión de la lucha por los recursos económicos al terreno de la sexualidad (tesis darwinista por excelencia, pero cuya verdad quedaba negada debido a la existencia de las normas sociales); si en *Las partículas elementales* se analiza con mucho más detalle dicha extensión y como única (y velada) salida se propone el amor (aunque irónicamente también se propone una utopía genetista); en *Plataforma* Houellebecq se burla de otra posible solución: la huida hacia delante en el despropósito mercantil, la prostitución generalizada.

En *Plataforma* el abordaje del sexo sufre una variación respecto de las dos obras anteriores mencionadas: si en aquéllas era la seducción el mecanismo a través del cual se conseguían establecer los encuentros sexuales, una seducción producto del narcisismo y del egoísmo, en ésta se explora la suplencia de la seducción por el dinero.

Los hombres buscan dos tipos de mujeres: *“una dulce esposa que les lleve la casa y cuide a los niños”*⁸, o bien amantes ocasionales. Lo primero se ha vuelto muy difícil de encontrar en Occidente debido, precisamente, al egoísmo y narcisismo, a la falta del sentimiento de entrega, sin embargo, es una norma todavía presente en sociedades orientales y tradicionales, razón por la cual al turista sexual le es relativamente fácil encontrar esposa por aquellos lares, ya que les prometen una vida desahogada y apartada de la prostitución (que dicho sea de paso, son pocas las mujeres que la ejercen por gusto). De aquí surge una idea clave como lo es la de que el sexo, una vez dissociado de la procreación, subsiste no ya como principio de placer, sino como principio de diferenciación narcisista; lo mismo ocurre con el deseo de riquezas (esta asociación o analogía que establece Houellebecq entre la sexualidad y la economía de libre mercado nos acompañará durante toda su obra). Por otro lado, en los encuentros ocasionales los occidentales de clase media-alta prefieren la prostitución a la seducción, ya que así evitan el campo de batalla.

Si en *Ampliación del campo de batalla* y en *Las partículas elementales* se narran la estructura y génesis del campo de la seducción, que al final no resulta ser sino un cambalache de características físicas y locuaces de las personas, la auténtica ampliación del mercado (en sentido estricto) se narra en *Plataforma*: es aquí donde se ve cómo las relaciones mercantiles (con el dinero como equivalente universal) penetran en el terreno de las relaciones sexuales y sentimentales, es aquí donde se ven nítidamente diferenciadas las clases económicas, los pudientes y los desheredados.

⁸ Houellebecq, Michel. *Plataforma*. Anagrama. Barcelona, 2008. p.132.

Houellebecq le otorga al placer, al sexo, una importancia absoluta, casi freudiana, que va más allá de la constatación de la progresiva ruptura de las normas sociales acompañada del afloramiento del deseo reprimido por dichas normas. De hecho sólo le falta decir que tales normas eran un producto de la paradójica y contradictoria constitución del deseo, cuyo objeto ha de estar siempre prohibido... Pero no, el malestar cultural que puede sufrir el señor Michel es la depresión, no la esquizofrenia. Sin embargo, ya decimos que algunas declaraciones rezuman psicoanálisis, por ejemplo ésta: “*la cultura me parecía una compensación necesaria ligada a la infelicidad de nuestras vidas*”.⁹

Pero en el fondo de *Plataforma*, como en las otras, lo que late es la desgarradora conciencia de la falta de amor. Nosotros deberemos ir también al fondo de las películas surgidas de estas novelas, deberemos buscar esa conciencia subyacente y determinar si produce algún efecto estético, sea o no el mismo que el del libro.

Juventud y Vejez: Hacia la Muerte o la Inmortalidad

Hemos querido unir estos cuatro conceptos (juventud, vejez, muerte e inmortalidad) dada la fuerte relación y dependencia de las que Houellebecq los dota en sus novelas. Se trata, en realidad de una sola idea, que bien podría denominarse “relato de vida” y que ya aparece en *Les Particules élémentaires* a modo de esbozo por parte de Djerzinski. En *La Possibilité d'une île* es Daniel el encargado de cerrar el círculo para contarnos su propio “relato de vida”, algo así como una travesía humana, a lo largo de la cual podemos observar la idea de Houellebecq sobre los cuatro primeros conceptos.

Juventud y Vejez

La visión de Houellebecq sexualidad fría y dura, como servicio intercambiable y libre de lazos afectivos da lugar al culto al cuerpo, en cuanto a la capacidad que sólo da la juventud de poder aprovecharlo y explotarlo al máximo (con la consiguiente abominación de la vejez). El paso del tiempo, el envejecimiento de los personajes es sopesado por los avances tecnológicos de la sociedad. El sistema que todo lo provee es vivido y respetado como una religión propia (como afirmó el teólogo brasileño Frei Beto) y en que los bancos son como catedrales. La anestesia de los pueblos es llevada a cabo mediante el sexo y la liberación del sexo, las ofertas de una juventud eterna, la obsesión por el cuerpo. La felicidad solo es posible en la juventud, después somos, para Houellebecq, un estorbo.

Es más la condición femenina de la juventud la que permite verdaderos encuentros, marcados ciertamente por el componente sexual, pero también de real compasión. La única manera de estar verdaderamente juntos reside en la vejez en la compasión; la pareja sosegada que no puede vivirse sino en el modelo de la apatía, de la extinción del deseo, reemplazado por un gran respeto y una inmensa piedad. La vida pasional es una vida demasiado expuesta, a merced de los avatares y de las relaciones de lucha que están en el corazón del deseo. El héroe que envejece elige entonces este lugar de espectador en el cual se encontró de entrada relegado por la fuerza de las cosas. Las mujeres se entregan bajo la amenaza de lo efímero, antes de ser engullidas por el tiempo; de ahí el tema del suicidio de las mujeres en *Las partículas elementales*. La sexualidad es un punto clave en Houellebecq y por eso se hace

⁹ Houellebecq, Michel. *Plataforma*. Anagrama. Barcelona, 2008. p. 280.

necesaria su inserción en las diferentes etapas del “relato de vida” y aquí aparece como la expresión de algo sagrado acechado por el tiempo, minado por la erosión del deseo y de los cuerpos.

El modelo propuesto, además, es estético: criterios puramente físicos en detrimento de antiguos criterios de seducción morales e intelectuales. El modelo propuesto es el de la juventud guapa, fuerte y aventurera, haciendo hincapié en la novedad, la pasión y la creatividad individual (cualidades por otra parte requeridas a los empleados en el marco de la vida profesional).

La juventud es pues, para Houellebecq, el máspreciado de los bienes terrenales, y su contrario, la vejez, la mayor calamidad. Con el advenimiento de la escritura y con la transformación de los modos de producción en economías capitalistas, donde los valores que priman en el trabajo son la rapidez, la productividad, movilidad y flexibilidad (el cambio continuo), la senectud pierde valor. Si a ello se le añade la pérdida de colágeno de los tejidos, la imposibilidad de tener erecciones y algún que otro achaque, a los mayores solo les queda el consuelo (si tienen suerte) de esperar a que les metan en una residencia hasta su hora final, pues las viviendas actuales son muy pequeñas para tantos y no hay tiempo para ocuparse de ellos; se les ha vedado el tiempo y el espacio. Aquí se exhibe toda la maquinaria nihilista de Houellebecq.

Muerte e Inmortalidad

“Para el occidental contemporáneo, incluso cuando se encuentran bien, la idea de la muerte constituye una especie de ruido de fondo que invade el cerebro cuando se desdibujan los proyectos y los deseos. (...) En otras épocas el ruido de fondo lo constituía la espera del reino del Señor; hoy lo constituye la espera de la muerte. Así son las cosas.” Con esta frase de Las partículas elementales, Houellebecq define su concepto de muerte. Y de éste se deriva la imposibilidad de aceptarla por parte de cualquier ser humano (“El hombre no está hecho para aceptar la muerte: ni la suya ni la de los demás.”), con la consiguiente idea, llegados a un punto, de considerar el suicidio como alternativa:

“Nunca, en ninguna época y en ninguna otra civilización, se ha pensado tanto y tan constantemente en la edad; la gente tiene en la cabeza una idea muy simple del futuro: llegará un momento en que la suma de los placeres físicos que uno puede esperar de la vida sea inferior a la suma de los dolores (uno siente, en el fondo de sí mismo, el giro del contador; y el contador siempre gira en el mismo sentido). Este examen racional de placeres y dolores, que cada cual se ve empujado a hacer tarde o temprano, conduce inexorablemente, a partir de cierta edad, al suicidio.”

La otra alternativa posible, y también constante en la obra de Houellebecq, es la de la reencarnación por medio de la clonación.

“Bienvenidos a la vida eterna”, así comienza La Possibilité d'une île de Houellebecq, como el anuncio de un hecho consumado, el triunfo definitivo sobre la muerte y su amargo aliado, el mecanismo de la reproducción humana. Cuando la novela llega a su final y el último clon del protagonista se enfrenta por fin a la materialización de la vida eterna y abraza la “posibilidad de una isla”, en medio de la devastación del tiempo y el espacio, la narración conduce con esta ambigua sentencia: “La vida era real”. Houellebecq se debate, pues, en su viaje filosófico, entre dos polos extremos de la experiencia humana: el afán de eternidad e inmortalidad que subyace

al inicio de cada vida y la aguda conciencia de su irrelevancia en el orden cósmico. Una vez hayamos analizado este mismo punto en las películas, hemos de obtener una respuesta en torno a si el tema se traslada correctamente tras la adaptación, siempre teniendo en cuenta criterios estéticos y diferenciados entre el lenguaje literario y el cinematográfico.

Una vez descrito no más de superficialmente el “universo Houellebecq” y definida la herramienta de análisis a utilizar, podemos comenzar a analizar las adaptaciones que se han hecho a partir de sus novelas.

Extension du Domaine de la Lutte, de la Novela al Cine

Philippe Harel leyó la primera novela de Michel Houellebecq y, tras hablar con el escritor, ambos decidieron embarcarse en la adaptación de una obra mayúscula, pero tal vez no demasiado cinematográfica. El propio poeta francés colaboró en la escritura del guión con Philippe Harel, con el resultado final de un resumen del libro. Un resumen obligado por el necesario ajuste del metraje a la duración convencional del film.

Extension du domaine de la lutte (1994) es la primera novela de Houellebecq. Está narrada en primera persona y el protagonista es un ingeniero informático, hastiado de todo y de todos. Su peregrinaje de autómatas lo lleva del trabajo a su casa, sin escalas. Los temas principales de la novela son la paulatina desaparición de las relaciones humanas en la sociedad actual, la indiferencia pasmosa del hombre de las grandes ciudades y el sexo como brutal sistema de diferenciación social.

El protagonista está consumido por el desafecto de los desencantados. La afirmación de Tibor Fischer en la que dice que estamos hablando de El extranjero de Camus para la sociedad informatizada, no parece desacertada porque, si bien la naturaleza y razones del escepticismo de los personajes son diferentes, en *Ampliación del campo de batalla*, el tono seco y el embotamiento moral recuerdan a Camus. Mas cabría hablar de cierto “proselitismo del resentimiento” en Houellebecq, ausente en Camus, que si bien manifiesta rebeldía contra la “norma”, no así odio o rencor orgullosos.

La indiferencia del protagonista es de un cinismo absoluto, porque parece ostentarla con malicioso orgullo: “No obstante, queda tiempo libre. ¿Qué hacer? ¿Cómo emplearlo? ¿Dedicarse a servir al prójimo? Pero en el fondo, el prójimo apenas te interesa”.¹⁰

El protagonista (sin nombre) parece envanecerse de esa indiferencia, que constantemente hace gala de su indolencia, esa indolencia que lo aleja del mundo que lo llevó a ser lo que es: “Por otra parte, frecuento poco a los seres humanos”.

La infelicidad del hombre posmoderno de Houellebecq nace del rechazo de la vida que le toca vivir, es decir, del momento histórico que degrada al hombre a niveles que, según su óptica, nunca nadie pudo siquiera sospechar.

Extension du domaine de la lutte describe la carencia de valores que caracteriza al hombre occidental del siglo XX. Así, para Houellebecq, mientras Occidente vuelve su espalda a civilizaciones presuntamente atrasadas como muchas de Oriente, aquéllas nos devuelven una

¹⁰ Houellebecq, Michel. *Ampliación del campo de batalla*. Anagrama. Barcelona, 1999.

imagen de espiritualidad que nuestras sociedades informatizadas y materialistas ni sueñan con concebir o valorar. Si el hombre olvida su naturaleza divina, al margen de las religiones, su impulso vital tarde o temprano se agota y su existencia se torna gris y sin sentido. El hombre desesperanzado es una voluntad acallada que naufraga entre el egoísmo y la espera atormentada de la decrepitud y la muerte.

El tema de la desaparición de una civilización prevalece sobre las letras. Houellebecq cree que nuestro tiempo nos cuenta una extraña historia: la de una empresa totalmente dedicada al hedonismo, en la que todo se convierte en la irritación y la agonía. Se describe una sociedad cobarde y cínica que sólo se ocupa del dinero, el sexo y el poder. Encontramos en él la idea de que la civilización ha llegado a su decadencia por agotamiento.

Houellebecq se presenta como un *anti-eighter* de los sesenta, convencido de que Occidente ha degenerado porque los valores tradicionales se han perdido. Esta posición también anti-libertaria domina esta novela. Según Houellebecq, es de los años 60 de donde la sociedad occidental se hunde en la decadencia moral y sociológica. La expansión gradual del mercado de la seducción, el estallido simultáneo de matrimonio tradicional, la destrucción de los valores judeo-cristianos, la glorificación de la juventud y la libertad individual se han instalado como parásitos en nuestra sociedad actual.

Como se ha podido comprobar, de entre los puntos clave que hemos establecido para nuestro análisis, en *Extension du domaine de la lutte* destacan el tratamiento del sentimiento del amor (o más bien la falta del mismo, como en todo Houellebecq), las relaciones sociales actuales y el deseo de los cuerpos jóvenes (problema básico del aspecto sexual de la novela, además de la falta de sexo).

Al igual que en la novela, el tiempo del relato fílmico es cronológico y se enmarca en los años ochenta. Los acontecimientos se suceden linealmente, sin juegos temporales más allá de los saltos entre la noche (cuando nuestro héroe se acuesta tras comer algo de comida congelada) y el día.

En cuanto al espacio, los lugares de la novela también son plasmados con exactitud en la película (la casa de nuestro héroe, el hotel, la discoteca, la playa). Pero, en contraposición con el libro, donde esos lugares adquieren su dimensión más patética a través de lo que en ellos sucede, en el filme se dobla esta dimensión. Además de ser descritos con palabras exactas de la novela a través de una *voz en off*, la imagen recarga estas palabras con a modo de otra vuelta de tuerca (a nuestro modo de ver innecesaria). Como ejemplo, la nevera vacía del protagonista, la discoteca con sillones y mesas de madera donde poder sentarse a contemplar cuerpos jóvenes. Sólo con la imagen se podría haber conseguido transmitir el "hastío espacial" de la novela, pero con esta recarga adicional parece querer dotar al filme de connotaciones paródicas muy alejadas de la intención del autor literario a la hora de construir esos espacios.

Estamos ante el relato en primera persona de un tipo que apenas habla con sus congéneres, con interminables reflexiones teóricas sobre la futilidad de la vida urbana, la soledad, la frustración sexual y la omnipresente economía de mercado: un hombre de mediana edad, cansado, desencantado y un poco harto de lo que ve a su alrededor, en caída libre. Todas estas sensaciones se hacen patente en la novela a través de la narración del protagonista en primera

persona, que en la película se refleja por medio de una *voz en off* que nos presenta al personaje principal, que encarna el mismo Harel, como “nuestro héroe”, y será la encargada de darnos prácticamente la totalidad de la novela, o al menos pasajes exactos de la misma.

El relato fílmico respeta al pie de la letra el carácter cronológico de la historia y la forma del discurso del relato literario. Nada cambia, salvo el lenguaje en el que se enmarcan cada uno de los relatos, para lo cual el cinematográfico debería utilizar más sus propios recursos, es decir, sin abusar tanto de la descripción narrada por la *voz en off*, que constantemente desvirtúa dicho lenguaje cinematográfico.

Los dos personajes principales, tanto en la novela como en la película, son nuestro “héroe”, ya retratado y que encarna toda la axiología houellebecquiana, y su compañero de trabajo, si cabe más trágico, dada su aparente falta de conciencia. Se trata de Raphaël Tisserand, interpretado por José García. Virgen a los 28, sin encanto personal, patético en su comportamiento con el sexo opuesto, sus intentos en el terreno de la seducción se ven lastrados por una necesidad perentoria de amor y una torpeza sin límites. La película, como casi todos los aspectos, hace una fotocopia de dichos personajes.

Héroe o antihéroe, asistimos a un viaje sin retorno de un individuo que se encuentra solo en el mundo, un poco a su pesar. Fatigado, pero aún llevando las riendas de su vida, es capaz de lanzar diatribas humorísticas contra compañeros de trabajo, psicólogos, ex parejas, etc. con lucidez atroz y genuino desprecio en la novela; algo menos lúcida y atroz en la película, donde la *voz en off* nos anticipa todo. A medida que avanza el relato le va a resultar más y más difícil dársele de listo. Su convicción es fuerte, pero su mundo interior se va haciendo pedazos. No hay razones daramente identificables, sólo un conjunto de pequeñas cosas que se amontonan hasta formar un muro infranqueable. Pero en la película, la manera exageradamente recargada en la que la *voz en off* nos cuenta la historia hace que la esencia quede desnaturalizada. Se trata de insertar imágenes a la novela, prescindiendo de herramientas cinematográficas propias del género.

La vida de nuestro héroe transcurre entre un trabajo anodino pero bien remunerado, la falta de alicientes, la perversidad moral del mundo post-capitalista y una absoluta carencia afectiva en el terreno personal. El relato fílmico, seco, neutral, apagado, no deja lugar a la duda pero tampoco a la reflexión; todo se nos da masticado. El héroe sin nombre no sabe muy bien qué hacer. Los fines de semana se deprime amablemente, pasando interminables horas en su cocina; apenas tiene amigos. Le gusta visitar los peep-shows, para sentirse un poco vivo, pero la mayor parte del tiempo se pregunta qué ha ido mal en su vida.

Uno de los aspectos más desasosiego producen en el film son esos fondos musicales, mortíferos, como cuando nuestro héroe visita el supermercado, o vagabundea por las calles, sin rumbo fijo. Aquí observamos que cuando un recurso cinematográfico, como es la música, se utiliza bien (o simplemente se utiliza) se suelen obtener resultados satisfactorios. El desapego progresivo de nuestro héroe, su pérdida de contacto con el mundo y con su propio yo le lleva a un estado próximo a la locura, llegando a perder su trabajo y finalmente obligado a ingresar en centros psiquiátricos. En cierta medida, se podría relacionar biográficamente al “héroe” de la novela/película con el propio Houellebecq pero el, una vez más, excesivo parecido (esta vez con el propio autor) del protagonista, dota de un carácter paródico totalmente prescindible. El

protagonista llega a imitar incluso la peculiar manera de fumar de Houellebecq, sosteniendo el cigarrillo entre el dedo corazón y el anular.

El final del relato fílmico difiere del literario. En aquella el relato se cerraba con una reflexión lírica, la piel se sentía como una entidad separada, como un aplastamiento. En la película, hay un final más esperanzador, hay un punto de partida. En cualquier caso, los títulos de crédito no dejan ver mucho más allá.

LES PARTICULES ÉLÉMENTAIRES Y ELEMENTARTEILCHEN.

Les particules élémentaires fue un best seller, sí, pero también una novela controvertida y muy criticada. El productor alemán Bernd Eichinger, experto en la filmación de novelas con fama de inadaptables (*La historia interminable*, *El nombre de la rosa*, *El perfume*) tuvo un papel decisivo a la hora de emprender el proyecto de compra de los derechos (la venta de los mismos fue la única aportación de Houellebecq en el proceso de adaptación), y lo primero que hizo fue escoger a Oskar Roheler como director de la película. El propio Oskar destaca la importancia del productor y su implicación en el proyecto: *“Me sentí muy cómodo con él y sus puntos de vista artísticos, probablemente porque es un cineasta apasionado que habla el idioma del cine. Es capaz de coger un libro como Las partículas elementales y proyectarlo en una pantalla solo con seguir sus instintos. No conozco a nadie en Alemania capaz de comprender la semántica de una película con tanta rapidez. Además, ha tenido una educación cinematográfica clásica.”*

La película más destacable de Roheler hasta el momento había sido *“Die Unberührbare”*, nominada al Oso de oro en el festival de Berlín en 2000. En ella ya se percibía el interés del director alemán por los personajes deprimidos, incapaces de sobrellevar lo que el mundo les deparaba. Pero en *Elementarteilchen* se enfrentaba a un nuevo reto. Hasta ahora, sólo había dirigido películas escritas por él y aquí debía lidiar con unos personajes que le eran afines pero que habían sido creados por otro autor (Houellebecq) y para otro soporte artístico (la novela). En relación a este aspecto, el *alma mater* de este proyecto, Eichinger, comentaba: *“Cuando leo una novela, intento encontrar el hilo conductor, la historia subyacente. El único requisito, en mi opinión, es que trate de personas. Por eso nunca he producido películas que hablen teóricamente de las condiciones sociales. El cine no es eso. Les Particules élémentaires habla de historias extremas, de personas que pasan de niños a adultos. El material es tan atrayente porque tiene una visión muy aguda de los personajes y de sus destinos”.*

Podemos extraer de sus palabras un claro interés por los personajes, por los hombres, y ciertamente sobre ellos recae el peso esencial de la novela de Houellebecq. Puesto que no era posible que la película correspondiera directamente a la novela, los cineastas buscaron la historia subyacente, centrándose en las personas y no en lo discursivo, y procurando no imprimir un tono demasiado negativo al guión.

Como en el libro, la película parte de la relación de dos hermanastros cercanos a la cuarentena, que han compartido muy pocas cosas en su vida, exceptuando a una madre que los abandonó nada más nacer para seguir llevando una vida dedicada a sus propios placeres. Cada uno de ellos fue criado por una abuela. Michel, por su abuela materna, y Bruno por la madre de su padre.

Todos los puntos clave del ideario houellebecquiano de los que hemos hablado en el apartado *Houellebecq 16:9* tienen cabida en la novela. El amor, el sexo, las relaciones sociales y la preocupación por el paso del tiempo y por la vida eterna son los temas principales de la segunda novela del autor francés.

Uno de los aspectos más destacables en cuanto a la comparación entre la novela y la película es el traslado del relato de la Francia actual utilizada por Houellebecq en *Les Particules élémentaires* a la Alemania contemporánea, país en el que nació y vive Oskar Roheler, director de *Elementarteilchen*. Quizás Roheler quiso hacer más suyos a Bruno y Michel trasladando la historia a su Alemania natal. En la novela la acción transcurre en el contexto de la generación de mayo del 68 en Francia. Una generación que dijo que la juventud lo era todo y que, ahora, divorciada y envejecida, no sabe muy bien qué hacer con su vida. La película comienza trasladando la acción de la revolucionaria Francia a una aburrida Alemania, con lo que huye del contexto propuesto por Houellebecq. Este es el rasgo formal más diferenciado entre novela y película pero no hemos considerado que sea demasiado influyente; Michel trata de hacernos llegar su idea del hombre occidental contemporáneo desde el lugar que más conoce, así que la licencia de Roheler para llevar a sus personajes a su país es poco menos que anecdótica. Se trata, además, de dos países enmarcados en el capitalismo, que han sufrido las consecuencias de la Historia (de modos diferentes, claro está) y en los que igualmente pueden darse las causas y consecuencias sociales que el poeta francés apunta en su novela.

No obstante, uno de los puntos clave en el imaginario de Houellebecq es esa crítica feroz a la generación de mayo del 68, a todo ese liberalismo sexual personificado en la madre de los personajes del libro, algo que claramente no puede reflejarse en esa aséptica Alemania que propone Roheler.

En cuanto al apartado temporal, la novela la novela dimensiona el relato con la inclusión de tres tiempos diferentes:

El tiempo de la narración, un tiempo futuro en el que el hombre está cerca de extinguirse.

El tiempo de la historia de los personajes adultos.

El tiempo de la historia de los personajes en su juventud.

La película sólo tiene en cuenta los dos últimos tiempos descritos, que intercala por medio de *flashbacks* desde la "historia adulta", la principal.

Además de las historias paralelas de Bruno y Michel, de sus pensamientos y sufrimientos, debemos tratar también una tercera dimensión, si cabe la más importante, que nos acompaña durante toda la novela y que no es otra que la de el propio autor, o narrador. Houellebecq tiñe con sus pinceladas las historias de ambos personajes, bien sea con comentarios sobre ellos mismos, ejerciendo de narrador omnisciente, o sobre su propia idea de la sociedad en la que viven, que es también la nuestra, ahora ejerciendo de autor como voz que sobrevuela la historia.

La novela cuenta con este narrador omnisciente, a modo de autor implícito, que se mete en la cabeza de los personajes y se relata sus sentimientos. La película prescinde de esa figura de

narrador y utiliza el lenguaje cinematográfico para construir el relato. Con esta decisión se pierde algo de la perspectiva del futuro de la humanidad planteado por Houellebecq, pero se gana la ausencia de otra voz *en off* reiterativa, como veíamos en el análisis de la película anterior.

Houellebecq comienza hablándonos de Michel Djerzinski, el genio de la biología, pero, desde la primera frase, lo enmarca en su campo de estudio: *“Este libro es, ante todo, la historia de un hombre que vivió la mayor parte de su vida en Europa Occidental, durante la segunda mitad del siglo XX.”* Y durante veintiún páginas trata de describirnos “su” sociedad actual y “su” concepto del hombre occidental contemporáneo. Trata casi todos los temas de los que anteriormente hemos hablado para, al final del segundo capítulo, dejar claro su posicionamiento al respecto, y lo hace a través de uno de los personajes secundarios, Desplechin, director del departamento de biología del Centro de Investigaciones Científicas donde trabaja Michel: *“Se acercaba a los sesenta; a nivel intelectual, se sentía completamente quemado. Los homosexuales se habían ido, el muelle estaba vacío. No lograba acordarse de su última erección; esperaba la tormenta.”* Es relevante este distanciamiento de Houellebecq a la hora de efectuar esta sentencia; no es Michel el que lo dice, no es un narrador omnisciente, simplemente un secundario que ha pasado por las dudas que ahora tiene Djerzinski y que ya lo tiene claro, aunque lo que tiene claro es realmente oscuro. Así pretende Houellebecq que el lector comprenda su idea del “futuro que nos espera”. Si se tratase de un personaje principal pensaríamos que se trata de una característica de la personalidad de ese personaje; si fuese un narrador nos sentiríamos guiados hacia esa idea, manipulados, pero con la vía del secundario la atención del lector se concentra en el mensaje.

Tras acercarnos al Djerzinski adulto, en el quinto capítulo Houellebecq nos transporta a su infancia, y aquí podemos observar apuntes claramente autobiográficos: *“Estamos en el verano del 68, y Michel tiene diez años. Desde los dos vive solo con su abuela.”* Además, comienza a formarse una idea filosófica que coincide con la de Houellebecq: *“La lectura de Nietzsche sólo le provocó una breve irritación, la de Kant no hizo sino confirmar lo que ya sabía. La moral pura es única y universal: es un absoluto.”*

La de Djerzinski fue una infancia de soledad, más bien un tópico del tipo de infancia que se le supone a cualquier genio. Soledad que daría como resultado una ausencia total de sentimientos; en el capítulo 14, tras observar inmutable cómo Annabelle, la mujer que parece amar, caía en brazos de otro hombre *“tuvo el presentimiento de que toda su vida iba a parecerse a ese momento. Se movería entre las emociones humanas, y a veces estaría muy cerca de ellas; otros conocerían la felicidad o la desesperación; pero nada de eso tendría que ver jamás con él, ni podría alcanzarle.”* Observamos en este mismo pasaje otra de las debilidades de Houellebecq, el culto a la belleza exterior y a la juventud, a las que concede un valor extremo a la hora de la supervivencia (o a menos de la supervivencia con alguna posibilidad de alcanzar la felicidad). El hombre que consigue a Annabelle, David, es retratado como un auténtico Adonis, *“una cara viril pero de rasgos asombrosamente puros; largo pelo negro muy espeso, un poco rizado; grandes ojos de un azul profundo... Ya se había acostado con más de quinientas mujeres”*. Todo esto se refleja en la película a través de escenas en las que el lenguaje cinematográfico se plasma de manera efectiva.

Ya en la segunda parte del libro, "Momentos extraños" Houellebecq critica esta nuestra sociedad tecnocrática, a través de Djerzinski y con su humor cínico: *"De adolescente, Michel creía que el sufrimiento otorgaba al hombre una dignidad adicional. Ahora tenía que reconocer que estaba equivocado. Lo que otorgaba al hombre de una dignidad adicional era la televisión."*

El capítulo 10 de esta segunda parte es una clase de sociología contemporánea a modo de tributo a Aldous Huxley desde el punto de vista de Bruno y Michel, que mantienen un conversación trascendental en la que se habla de *Un mundo feliz* y *La isla*, obras de Huxley. Ambos personajes conocen bien las novelas y las analizan desde una perspectiva contemporánea, pero alabando su precisión en las predicciones. Se habla de materialismo, de racionalismo, individualismo y de las consecuencias de todo ello, para llegar a la siguiente conclusión: *"La mutación metafísica operada por la ciencia moderna conlleva la individuación, la vanidad, el odio y el deseo. E sí, el deseo, al contrario del placer, es fuente de sufrimiento, odio e infelicidad. (...) La solución de los utopistas consiste en extinguir el deseo y el sufrimiento que provoca. (...) La sociedad erótico-publicitaria en la que vivimos se empeña en organizar el deseo, en aumentar el deseo en proporciones inauditas, mientras mantiene la satisfacción en el ámbito de lo privado. Para que la sociedad funcione, para que continúe la competencia, el deseo tiene que crecer, extenderse y devorar la vida de los hombres."* Entre los utopistas, claro está, se encuentra el propio Huxley, así que Houellebecq da una "vuelta de tuerca del siglo XX" a sus teorías y las lleva a su terreno: deseo, sexo, capitalismo... Y nos hace llegar el mensaje de que la vanidad y la crueldad no pueden dejar de extenderse, pero finaliza con un ápice de esperanza: *"La única compensación es que lo mismo ocurre con el amor"*.

Para el poeta francés, la única tabla de salvación es, siempre, el amor. En la película, que opta más por los personajes que por el contenido, esta "clase de sociología" se deja apenas entrever, pero el hecho de que la conversación se dé entre el Bruno y el Michel adolescentes, otorga a esta breve secuencia de una huella de autor implícito por parte de Roheler. Se trata de economizar metraje pero hacer que el mensaje llegue: hay un aumento de la importancia de la conversación, ya que se produce en la etapa de la formación de la personalidad de Bruno y Michel. Y esto choca con algunas teorías que tildan Houellebecq de misógino, teorías que se van al traste en afirmaciones como ésta de Djerzinski, unas páginas más adelante: *"no había duda de que las mujeres eran mejores que los hombres. Eran más dulces, más amables, más cariñosas, más compasivas; menos inclinadas a la violencia, al egoísmo, a la autoafirmación, a la crueldad. Además eran más razonables, más inteligentes y más trabajadoras."*

Ya en la tercera parte, *Infinito emocional*, Djerzinski ya ha consumado su relación con Annabelle, ha llegado a la madurez y ahora: *"su objetivo era un matrimonio bien calculado, en el que ambas situaciones socioprofesionales se adecuaban y hubiera una cierta comunidad de gustos. Claro que así se negaban cualquier posibilidad de ser felices."* Siempre apoyado en la razón, aún así el personaje de Houellebecq niega posibilidad de la felicidad, otra manera del poeta francés de decir lo mismo que ya apuntaba años antes en su poema *"L'amour, l'amour"*: *no temáis a la felicidad, no existe.*

Y para finalizar con Djerzinski, un último apunte en el que se relaciona la ciencia con Comte, uno de los continuos referentes de Houellebecq. Es sabida la condición positivista del filósofo francés, en la que predomina la realidad de los estados sociales frente a la ficción (como él decía) de las existencias individuales. Houellebecq se muestra de acuerdo en que sólo una

ontología de los estados es capaz de restaurar la posibilidad práctica de las relaciones humanas pero, en boca de su personaje, además, aporta: *“En una ontología de los estados las partículas eran indiscernibles, y uno debía limitarse a calificarlas mediante un número observable. Las únicas entidades susceptibles de volver a ser identificadas y nombradas en una ontología semejante eran las funciones de onda, y a través de ellas los vectores de estado; de ahí la posibilidad analógica de dar un nuevo sentido a la fraternidad, la simpatía y el amor.”* Una manera razonada y científica de decir que hace falta un cambio en esas relaciones, un cambio en la filosofía.

El hecho de que Djerzinski tome finalmente la vía de la investigación en clonación no ofrece una perspectiva muy optimista en cuanto a la confianza que nuestro autor, a través de su personaje, tiene en su propia idea neo-ontológica.

Cuando Djerzinski decide llevar una vida junto a Annabelle, ella se suicida.

Bruno Clement..

Sin duda, el personaje más polémico de Houellebecq, el que le ha hecho recibir más críticas y cuya interpretación en *Elementarteilchen* valió un Oso de Plata en el Festival de Berlín 2006 para Moritz Beibtreu. Bruno es un profesor de literatura cuarentón, obsesionado por el sexo, consumidor de pomografía, misógino, racista y resentido. Bruno también es criado por su abuela y, además, guarde un gran rencor a su madre, (hay una escena en la película que describe este odio calcando el párrafo de la novela en el que Bruno se masturba delante del gato de su madre y termina aplastándole la cabeza con una piedra), que lo abandonó por una comuna *hippie*. Si en la infancia de Djerzinski la soledad era un punto decisivo, en la de Bruno se observan signos de algo más cruel: *“El primer recuerdo de Bruno databa de los cuatro años: era el recuerdo de una humillación.”* Y muy pronto su visión de la mujer y del sexo, o de la mujer como objeto sexual, se acentuaba: *“El mundo era lento y frío. Sin embargo existía una cosa cálida que las mujeres tenían entre las piernas; pero él no tenía acceso a ella.”* Esta obsesión por el sexo le acompañará toda su vida, algo que Houellebecq traslada a toda la sociedad occidental: *“La meta principal de su vida había sido sexual: ya no podía cambiarla, lo sabía. En esto, Bruno era un buen representante de su época.”* Una época, ya se sabe, en la que se concede una importancia extrema al físico, que fomenta el deseo de manera extrema y deprimente: *“En general no estaba descontento con su físico. Los implantes habían arraigado, había dedo con un médico competente. Iba con regularidad al gimnasio y francamente, para sus cuarenta y dos años, no estaba tan mal. Se echó su segundo whisky, eyaculó sobre la revista y se durmió casi aliviado.”* Al no ver satisfecho su deseo, el trastorno de Bruno va en aumento, su visión del sexo femenino se deforma, hasta verla como un objeto. Un objeto de su deseo cada vez más inalcanzable para él. Comienza a odiar a las mujeres: *“dudó si masturbarse o no (el recuerdo de las adolescentes estaba fresco) (...) La monitora del taller era una morena de pelo largo, con la boca grande y pintada de carmín (de esas que suelen llamarse “boca de mamada”); Hermosa, de primera. De todas formas una vieja puta, pensó Bruno (...) A su derecha, una mujer gorda de cabellos grises, gafas gruesas y cara horriblemente terrosa resoplaba ruidosamente. Apestaba a vino; y eso que sólo eran las diez y media. (...) En aquel taller sólo había una tía pasable; una pelirroja en vaqueros y camiseta, no muy mal hecha (...) Hablar con tías tiradas es como mear en una taza llena de colillas o como cagar en una taza llena de compresas, las cosas no entran y empiezan a apestar.”*

Su relación con Anne, su ex-mujer, se veía cada vez más deteriorada. Ella se hace vieja y él no lo soporta. Su hijo, Víctor, es objeto de crueldades como ponerle calmantes en la papilla o en el biberón para que deje de llorar. Dice no ser capaz de amarlo. Sólo existe el deseo sexual. Frecuenta clubs en los que gasta una fortuna para tener sexo con chicas jóvenes, y piensa en sus alumnas para poder llegar al orgasmo al mantener relaciones con su mujer. Entonces, comienza a escribir. Tiene varias reuniones con un editor al que le gustan sus textos, Son reaccionarios, eso es bueno, dice. Pero no para publicarlos. El alcoholismo de Bruno va en aumento cuando decide divorciarse, y llega a ser internado en un centro psiquiátrico (otro apunte autobiográfico). Todo esto se convertiría en un auténtico drama si no fuera por por el puntilloso humor de Houellebecq, ese que hace que el lector sonría cuando Bruno confiesa su racismo latente: *“En los años setenta nadie se preocupaba realmente por el tamaño del sexo masculino; durante la adolescencia tuve todos los complejos físicos posibles menos ese. No sé quién empezó a hablar del tema, seguramente los pederastas; bueno, las novelas policíacas norteamericanas también abordan el tema; por el contrario, está totalmente ausente en Sartre. (...) Fue entonces cuando empecé a odiar a los negros.”*

Cuando Bruno conoce a Christiane, una mujer que hace realidad todos sus deseos sexuales, entonces consigue llegar a algo parecido a la felicidad. *“Creo que te quiero”*, le dice. Y escribe una carta a Djerzinski deseándole que encuentre, en la medida de lo posible, alguna forma de felicidad. La felicidad (aunque sea momentánea) es, pues, posible para Houellebecq, sólo con el amor.

Cuando Bruno decide llevar una vida con Chistine, ella se suicida.

Excepto el suicidio de Annabelle, todo lo anteriormente mencionado aparece en la película, que, como comentábamos incide en el desarrollo de los personajes. Y todo ello siempre siguiendo códigos fílmicos.

La premisa que Houellebecq quiere plasmar sobre el hombre como individuo y, por tanto, sobre sus personajes en *Les particules élémentaires* queda óptimamente expresada en un párrafo del libro que lo siguió, *Plateforme*:

“Es erróneo pretender que los seres humanos sean singulares, que lleven consigo una individualidad irremplazable. En todo caso, de mí sé decir que me era imposible distinguir ninguna huella de semejante individualidad. La mitad de las veces es vano desgastarse tratando de distinguir destinos y personalidades individuales. Al fin de la jornada, la idea de la singularidad no pasa de ser un pomposo absurdo”.

Esta premisa es obviada en la película, si bien de manera trastocada, y aquí debemos establecer uno de los rasgos más diferenciados en lo que a la historia se refiere. El ansia de Roheler por hablar de un Bruno y un Michel. Y no por hablar del ser humano. Ambos son radicalmente opuestos en muchos sentidos pero a la vez coinciden en lo esencial: el amor es lo único que importa y cualquier vida está condenada al fracaso. Estos dos puntos clave en la ideología de Houellebecq se transmiten de manera clara: Bruno, tras sus escarceos con alumnas adolescentes, la incompreensión de su obra literaria, su inclinación hacia el alcoholismo y sus internadas en clínicas psiquiátricas, es capaz de superar todos los inconvenientes con una simple felación verdadera (por falsa consideramos la realizada por una prostituta), consigue

“ser feliz” sólo cuando hace realidad sus fantasías con Christiane, una mujer que le quiere y que comparte sus deseos; Michel, por su parte, es un cuarentón virgen al que le dan miedo las mujeres y dedica su vida a la consecución de la reproducción asexual del ser humano por medio de la clonación. Durante todo el filme no parece ser poseedor de algún sentimiento, hasta el momento en el que se reencuentra con su amiga de la infancia, Isabelle, con la que por fin decide acostarse y de la que se enamora, dando lugar a un primer atisbo de humanidad. Pero, para dar algo de cabida a las tesis houellebecquianas, el final está casi lleno de desesperanza: Christiane queda paralítica y decide suicidarse e Isabelle es víctima de un cáncer de útero que hace que quede estéril. Obtenemos dos de los pilares del ideario de Houellebecq resueltos de manera satisfactoria de un modo netamente cinematográfico y centrándose en el retrato de personajes. Pero obtenemos también un cierto indicio de salvación, de futuro, ya que Isabelle y Michel siguen juntos y cuidan de Bruno, algo que no sucede en la novela, donde Isabelle también decide suicidarse.

PLATEFORM Y 9 SONGS

En este caso, el proceso de adaptación se resume rápidamente: Michael Winterbottom se inspiró inicialmente en *Plataforma*, la novela sexualmente explícita de Michel Houellebecq: “*Es un gran libro, lleno de sexo explícito y volví a preguntarme cómo los libros pueden hacer esto y el cine, que está mucho más preparado para ello, no*”. Pero el poeta francés rechazó el proyecto y Winterbottom decidió hacer una película propia, inspirada en esta idea del sexo explícito. El director da su agradecimiento a Houellebecq en los títulos de crédito del filme. A modo anecdótico, pero que tiene su importancia en cuanto al siempre latente interés de Houellebecq en que se experimente con sus novelas, cabe reseñar que en 2006 se hizo una adaptación teatral de la novela, dirigida por el también polémico director de escena gallego Calixto Bieito. La interpretación de Michel fue asumida por Juan Echanove, que obtuvo el premio al mejor actor en el Festival Internacional de Edimburgo de ese mismo año.

“Un día, a los doce años, subí a lo alto de un pilón eléctrico, en las montañas. Mientras subía, no miré abajo ni una sola vez. Al llegar arriba, a la plataforma, bajar me parecía complicado y peligroso. Las cadenas montañosas se extendían hasta donde llegaba la vista, coronadas de nieves eternas. Habría sido mucho más sencillo quedarse allí, o saltar. Me retuvo, in extremis, la idea de estrellarme; pero si no, creo que habría disfrutado eternamente del vuelo.”

Plataforma narra la vida gris y monótona de Michel, funcionario parisino de cuarenta años. Sumido en sus costumbres mediocres, parece que pasa de puntillas por la vida, sin pasión, sin interés, mirando a su alrededor con frialdad y dando por sentado que las pasiones humanas no están hechas para él; observa con mirada gélida al ser humano, desde su propio padre (cuyo asesinato supone un punto de inflexión en el curso de los acontecimientos) hasta su aplicada compañera de trabajo, a la que admira por el tesón del que él carece, y en quien termina delegando cada vez más, ya que su puesto en el Ministerio ha dejado de tener sentido para él (si es que alguna vez lo tuvo). Con la herencia paterna Michel decide viajar a Tailandia en busca de placer y exotismo. Inesperadamente conoce a Valerie, vital y luchadora, quien le hará salir de su pobre y estrecha visión de la vida para descubrir el significado del amor: pleno, rotundo, en su grado máximo. Valerie, directiva junto a su colega Jean-Yves de uno de los touroperadores más potentes de Francia, se convierte así en el centro de su nuevo mundo, deciden vivir juntos en París y formar una empresa con una innovadora forma de ofrecer el

turismo sexual, donde el sexo a la carta es posible, la prostitución es legal y el turismo de placer cobra una nueva visión sin tapujos, sin hipocresías, favoreciendo así al diente, a la empresa y a las mujeres y hombres que prestan sus servicios. La propuesta obtiene un éxito inmediato y mientras todo gira y discurre como nunca hubiera soñado, Michel, cuando por fin logra comprender y sentir las pasiones, el amor, el dolor, el sexo, la amistad y la infinita esencia de todo ser humano, se choca brutalmente con la tragedia, la soledad y el abandono. Neurótico, egocéntrico, egoísta, xenófobo, deshumanizado. Así es la visión del hombre moderno que Houellebecq extiende sobre esta *Plataforma* bajo el pellejo del protagonista, que encarna al individuo que acorcha sus sentimientos para poder sobrellevar su soledad: *“A la salida del trabajo me daba una vuelta por algún peep-show. Me costaba cincuenta francos o a veces, si tardaba mucho en eyacular, setenta. Ver coños en movimiento me despejaba la cabeza. Yo me vaciaba agradablemente los testículos. A la misma hora, por su parte, mi nueva compañera, Cecilia, se atiborraba de pasteles con chocolate en una confitería que estaba cerca del Ministerio; las motivaciones eran más o menos las mismas.”* El lenguaje es directo, sin miramientos, a veces cruel, del propio realismo que impregna las obras de Houellebecq. La mirada falsamente piadosa, despreciativa y misógina de Houellebecq hacia el mundo femenino es punto recurrente en otras de sus novelas, como en *Lanzarote* y *Las partículas elementales*. En *Plataforma* aparece como novedad la figura decidida, valiente, llena de valores comparables y superiores al hombre de Valerie, quien encarna la idea de amor y perfección hecha mujer del protagonista, abriendo por primera vez la posibilidad de la complicidad entre hombre y mujer, su perfecta unión, compenetración y entendimiento ciertamente posibles, fuera ya de todo prejuicio o análisis de las diferencias entre ambos sexos. Con la creación de Valerie, parece romperse por fin una lanza en favor de la mujer, tan dura e inhumanamente tratada en las anteriores publicaciones, como meros objetos con órganos sexuales que pueden satisfacer las necesidades del hombre. Otro punto recurrente en sus obras, el odio al islam, va tomando fuerza en pequeñas pinceladas, como en la conversación con Aicha, la criada árabe amante de su padre:

“No puedo esperar nada de mi familia. No sólo son pobres, encima son imbéciles. Hace dos años, mi padre fue a la Meca; desde entonces, no hay quien le saque de ahí. Y mis hermanos son todavía peores: se divierten mutuamente con sus gilipolleces, se ponen ciegos de pastís mientras pretenden ser los depositarios de la verdadera fe, y se permiten llamarme guarra porque prefiero trabajar a casarme con un imbécil como ellos. Es verdad, -repuse yo- en general los musulmanes no están muy bien...Y en ese momento tuve una especie de visión en la que los flujos migratorios eran vasos sanguíneos que atravesaban Europa; los musulmanes eran coágulos que se reabsorbían despacio. Intelectualmente, lograba llegar a sentir cierta atracción por la vagina de las musulmanas”. Houellebecq no sólo critica y condena a los musulmanes por su extrema violencia y sus valores obsoletos y llenos de rabia (no a los árabes, tal y como especificó en una de las pocas entrevistas concedidas, para el programa *Campus* de la televisión francesa) si no a su propia cultura, a su país, al sistema en el que vive y del que se nutre. El desprecio hacia la cultura occidental se hace palpable más que nunca al final de la novela, cuando Michel se traslada a vivir a Tailandia y todo a su alrededor se desintegra por los dramáticos acontecimientos y pierde sentido para él ya la propia vida. Mira la corrupción en torno suyo, la escoria europea que pervierte y parasita aquellos lugares vírgenes. Pederastas alemanes, homosexuales franceses, mafiosos rusos, turistas ansiosos de volcar su pedazo de

mierda en aquellas gentes, a cambio de unos pocos *baths*. Michel se vuelve a enfrentar con su desazón vital cuando la tragedia azota la narración sin piedad. Se encuentra completamente solo, completamente desnudo ante la evidencia, y esa dureza le permite analizar con fría pasividad el teatro dantesco que el hombre occidental escenifica allá donde va.” *Seguiré siendo hasta el final un hijo de Europa, de la angustia y de la vergüenza; no tengo ningún mensaje de esperanza. No odio Occidente, todo lo más lo desprecio con toda mi alma. Sólo se que, tal como somos, apestanos a egoísmo, masoquismo y muerte. Hemos creado un sistema en el cual ya no se puede vivir; y lo que es más, seguimos exportándolo.*”

Plateform es la conversión de un humano indolente, xenófobo, deshumanizado por su soledad y su indiferencia hacia la vida, a un hombre capaz de entender el amor, de descubrir la compañía de otro ser de distinto sexo, de caer en la cuenta de la hipocresía del sistema en el que vive y cambiarlo por otro más puro, más comprensivo con las debilidades humanas, de las que él finalmente es víctima.

El autor se muestra ácido y cruel como siempre y emotivo como nunca, abriendo por momentos un lugar a la esperanza para cerrarlo bruscamente por la sinrazón humana, de la mano en este caso de su denostado mundo musulmán. Es una mirada hipercrítica, hiperrealista, hipermordaz y cruel hacia el capitalismo, hacia el estúpido hombre occidental que impone sus gustos, abusa con su poder y prostituye sin derecho otros lugares. El choque entre religiones y culturas que tantas veces hace añicos la fe en el género humano, cuando la brutalidad y la barbarie de las guerras, los atentados y las más bajas pasiones humanas nos dejan perplejos y sin fuerzas. Houellebecq no hace más que plasmar de una manera que no deja espacio a la duda toda la basura que nos rodea y que día a día se permite, permitimos, todos contemplamos. Aún así, el autor no propone la enmienda, no parece pasar a la acción si no que sus personajes se entregan a todas esas pasiones mundanas, se resignan a lo que hay, no hace nada para cambiar lo que tanto le asquea ni da alternativas a todo cuanto desprecia. Houellebecq observa y plasma. Ata la soga y se da la vuelta. Se queda ahí, en la crítica y el desprecio, en plasmar la repugnancia y el caos de la manera más sórdida. Se refugia y se reafirma en el odio, su única salida: *“Está claro que uno puede seguir con vida sólo porque alimenta un deseo de venganza; mucha gente ha vivido así. El islam me había destrozado la vida, y desde luego el islam era algo que podía odiar. Cada vez que oía en las noticias que un terrorista palestino, un niño palestino o una mujer palestina embarazada habían sido asesinados en Gaza, me estremecía de entusiasmo pensando que había un musulmán menos. Sí, se podía vivir así”*.

Son de destacar las referencias a algunos filósofos occidentales como Comte, Schopenhauer, Kant, o a temas filosóficos: la voluntad de poder, la conciencia de sí mismo y la relación con el prójimo, la muerte, la psiquiatría, etc., aunque como decimos no son temas tratados en profundidad, sino breves pinceladas introducidas en diálogos o en reflexiones. En cualquier caso, la novela deja un atisbo de posibilidad de alcanzar la felicidad: el amor y el sexo, o el sexo y el amor, descrito a través de la relación entre Michel y Valerie.

9 songs es una cinta especial y, por tanto, prescindiremos del estudio del espacio/tiempo, de los personajes, del narrador y del relato, ya que la película no guarda ninguna relación con los correspondientes elementos literarios utilizados en *Plateforme*. Winterbottom realiza una

adaptación libre pero con un aspecto que nos interesa: decide sólo filmar una idea de la novela, el sexo como fuente de felicidad. Y nos resulta interesante porque es esa idea la que consideramos principal en la novela.

Fernando Arrabal, ya se ha dicho, considera que *Platform* es el tratado moral y poema lírico de nuestro tiempo. Y *9 songs* es, ciertamente, un poema visual y musical.

Winterbottom escribe este poema de nueve estrofas en las que nos muestra una relación sexual y amorosa. En cada canción la pareja practica sexo de una manera diferente, pero aquí sí que se puede comparar a Lisa y Matt, personajes fílmicos, con Michel y Valerie, personajes literarios. El director inglés muestra una relación de confianza, tierna, y en la que las dos partes de la pareja quieren satisfacer los sexuales del otro. La complicidad que Michel y Valerie tienen en el plano sexual es la misma que la filmada por Winterbottom en las relación entre Lisa y Matt.

Todo lo demás se evapora, sólo la esencia permanece en la película, acompañada de la música de Black Rebel Motorcyde Club, The Von Bondies, Elbow, Primal Scream, The Dandy Warhols, Super Furry Animals, Franz Ferdinand y Michael Nyman.

LA POSSIBILITÉ D'UNE ÎLE, DE LA NOVELA AL CINE POR EL PROPIO HOUELLEBECQ

Michel Houellebecq es el encargado, en este caso, de llevar a cabo la adaptación cinematográfica de su novela *La Possibilité d'une île*. Un paso más en la carrera de nuestro ecléctico "sujeto de estudio".

La posibilidad de una isla relata la historia de Daniel, un exitoso cómico francés, que con no poco humor negro retrata la vida de sus congéneres empleando un despiadado cinismo. Decepcionado de la vida y del amor, decide unirse a la secta de los elohimitas. Esta agrupación de toque *New Age* propone la reencarnación del cuerpo mediante la clonación del ser humano. Aunque en nuestra época este procedimiento es aún técnicamente imposible, una serie de acontecimientos eslabonados hará posible el surgimiento de una nueva religión mundial. Finalmente, la clonación es alcanzada. La disposición capitular del libro alternará las voces de los distintos descendientes de Daniel: el original (que a partir de ahora denominaremos Daniel1) emite un *relato de vida* (una autobiografía, a efectos de la verosimilitud de la historia) que será comentado o ampliado por sus sucedáneos, los clones Daniel24 y Daniel25. Ambos ofrecen sus respectivos puntos de vista del relato de Daniel1 casi dos milenios después de los hechos narrados por este último.

Lo interesante de *La posibilidad de una isla* es una narración en la que se concatenan los distintos aspectos, comentados y relatados, de la vida de Daniel1: un fuerte desapego a la vida, una crítica a la razón moderna y la aparición de una religión basada en postulados racionales antes que irracionales. Todo este recorrido nos lleva a un mundo donde los clones sucesores de los humanos aguardan la desaparición final con ansia y resignación. Sin embargo, la concatenación de acontecimientos entre los puntos de vista del presente y del futuro originan la interrelación entre tres instancias, a saber: el intelectual-humorista, la búsqueda de la juventud y la problemática de la donación (metáfora contemporánea si la hay). Houellebecq vincula estos tres conceptos para ofrecernos una novela duramente premonitoria.

Los narradores implícitos de las novelas de Houellebecq siempre se han caracterizado por su visión descarnada de la humanidad. El ingeniero de *Ampliación del campo de batalla* no era muy respetuoso de sus amigos y, además, era misógino. El narrador de *Las partículas elementales* sólo está interesado en obtener dinero a costa de los placeres de los demás. Daniel1 no parece ser la excepción: es un humorista consagrado, miembro de la elite artística de Francia. Experto en el *one man show*, Daniel1 exhibe con vehemencia y ferocidad las heridas de la sociedad contemporánea. Son estos puntos de vista los que Daniel1 esgrime como crítica frente a la modernidad y la idiosincrasia actuales, ante las cuales se volverá un convencido de que sus parodias sólo reflejan una civilización en total decadencia.

A pesar de sus gestos descarnados, Daniel1 logra compartir su vida con dos mujeres en dos momentos distintos de la novela. La primera es Isabelle. Una mejor inteligente, con un desaprensivo sentido del humor, es gerente de una de las principales revistas para jovencitas y *teenagers* del medio francés. Ella es muy sensible a la competencia de las mujeres más jóvenes, temor que se acrecienta a medida que ella se hace más vieja. Finalmente sucumbe y se aleja de Daniel.

La segunda mujer es Esther, una sexy jovencita española, aspirante a actriz. Ella inicia una relación muy sensual y sexual con Daniel1. Éste parece sentir que sus sueños se hicieron realidad. Está con una mujer joven, el sexo es sumamente placentero y no parece existir restricción alguna. Al parecer, Daniel1 está enamorado (su relación con Isabelle era más intelectual y eso le producía placer; con Esther la cosa funcionaba mejor en el aspecto corporal, ya que apenas ella sabía francés). El enamoramiento de un cuerpo joven, capaz de llevarlo a la plenitud, motiva numerosas reflexiones de Daniel1. Una de ellas es la posibilidad de que esté con otro hombre, mucho más joven que Daniel1, hipótesis totalmente factible dado el notorio interés de Esther en el sexo. La discusión entre vejez y juventud reaparece en el diálogo que ambos mantienen a la salida de la proyección de una película:

“No sólo los viejos ya no tenían derecho a follar, dije con ferocidad, sino que ya no tenían derecho a rebelarse contra un mundo que no obstante los aplastaba sin comedimiento, convirtiéndolos en presa indefensa de la violencia de los delincuentes juveniles antes de aparcarlos en morideros asquerosos donde unos auxiliares de enfermería descerebrados los maltrataban y humillaban, y a pesar de todo eso les estaba prohibido rebelarse, la rebelión, como la sexualidad, como el placer, como el amor, parecía reservada a los jóvenes y no tener la menor justificación para nadie más, cualquier causa incapaz de despertar el interés de los jóvenes se descalificaba de antemano, en resumen, a los viejos los trataban en todos los aspectos como a puros desechos a los que sólo se les concedía una supervivencia miserable, condicional y cada vez más estrechamente limitada” (194-195).

Este es uno de los puntos álgidos que toca la novela de Houellebecq, ya que servirá de argumento para la clonación de los seres humanos. La juventud dura tan poco que alcanza la categoría de mito social, objeto de deseo de millones y millones de personas alrededor del mundo, que estarían dispuestos a todo a fin de conservar una juventud perpetua.

Así como en el caso de la crítica a la amoralidad, Houellebecq hace ver que los tabúes rotos perturbaban las convicciones y costumbres más arraigadas. La ancianidad, uno de los sectores más vulnerables de la sociedad, no puede ser sujeto de goce. Y al no ser sujeto, pierde su

visibilidad: es un estorbo que debe ser dejado de lado. La novela de Houellebecq plantea una salida a esta encrucijada. Daniel1 teme envejecer, teme morir y no seguir gozando, pero es inevitable. Ante la cercanía de la muerte, una alternativa es la clonación: la posibilidad de vivir muchas vidas de manera prácticamente ilimitada. La inmortalidad, sostenida por el avance tecnológico, es finalmente la primera y la última de las utopías, precisamente por carecer de carácter colectivo y donde sólo prima el interés netamente individual. Precisamente, la idea de que la clonación solucione al ansia de inmortalidad del hombre es el argumento central de *La posibilidad de una isla*.

En *La posibilidad de una isla*, la donación es un medio para trascender la vejez y la muerte: la promesa de una reencarnación interminable. La clonación prolongaba el goce contemporáneo, el sentirse eternamente joven para disfrutar de los placeres vitales.

Finalmente, Daniel1 acepta la clonación como inevitable. Testigo de un momento, a su juicio, memorable en la historia de la humanidad, inicia su relato de vida, en medio de la muerte de su mascota, el perro Fox, su separación de Esther y la muerte de Isabelle. Perdidas todas las ganas de vivir, sólo le queda la secreta intuición de resucitar en algún punto del futuro, no para empezar de nuevo, sino de revivir en otro cuerpo con todas las experiencias aprendidas. Sin embargo, el miedo a lo desconocido invade sus últimos pensamientos, cuando describe la proximidad de lo real: *“Ya no hay mundo real, mundo sentido, mundo humano; he salido del tiempo, ya no tengo ni pasado ni futuro, ya no tengo ni tristeza ni proyecto, ni nostalgia, ni abandono ni esperanza; ya sólo queda el miedo”* (386).

Dos mil años más tarde, en la era de Daniel24 y Daniel25, la Tierra ha sufrido innumerables cambios climáticos. Tras una serie de desastres, los neohumanos viven en refugios, distantes del mundo exterior y comunicándose mediante Internet. Sin embargo, hay pocos que se aventuran por el mundo exterior. Convencido de hallar las raíces de su propósito en el mundo, Daniel25 se embarca, junto con un clonado perro Fox, en la búsqueda del sentido que Daniel1 dejó pendiente. Así, inicia un periplo por la península ibérica, durante el cual se enfrentará a la naturaleza y a algunos salvajes. En última instancia, y a diferencia del alucinado protagonista de *Ampliación del campo de batalla*, Daniel25 toma conciencia de sí con el entorno circundante: *“Mi cuerpo me pertenecía por un breve lapso de tiempo; yo jamás alcanzaría el objetivo asignado. El futuro estaba vacío; era la montaña. Mis sueños estaban poblados de presencias emotivas. Yo era, ya no era. La vida era real”* (439).

Aunque se trate de un filme realizado por el propio autor de la novela que lo inspira, estamos hablando de nuevo de una adaptación libre, aunque en este caso sí hay una correspondencia espacio-temporal entre ambas obras. Los espacios utilizados en la novela son fielmente reflejados, pero el tratamiento del tiempo varía. En la novela, cada capítulo tenía un salto temporal, de la época actual de Daniel1 a la futura de sus clones. En el filme, Houellebecq decide comenzar con el relato de Daniel1 para, sólo al final, mostrarnos a su clon ya en el ocaso de la humanidad.

En la novela, Houellebecq vuelve a la narración en primera persona, tanto en el caso de Daniel como en el de sus clones. Con esto, las huellas siempre presentes del autor implícito se trasladan a los pensamientos de los personajes. En la película, esto es transmitido a través de los diálogos, pero de una manera poco estructurada. El Houellebecq director parece

simplemente que corta y pega los pasajes de la novela que le interesan para la película, pero no sigue un criterio lógico ni consigue crear algo coherente a través de un lenguaje, el cinematográfico, que parece no dominar.

El tratamiento de los personajes en la película es hueco y sin recorrido. No consigue el director elaborar un personaje fílmico de la riqueza y la complejidad de los de su propia novela. Daniel 1 no es mordaz, su clon (sólo el último de ellos aparece en la película) guarda cierta relación con sus homólogos literarios pero no es el resultado de una evolución. Y los miembros de la secta de los Heloimitas, encabezados por el profeta, son cuasiparodias incalificables.

Houellebecq despoja la película de muchos temas interesantes plasmados en la novela, centrándose en la secta elohimita y su obsesión por la clonación del ser humano. Intenta, eso sí, tocar otros temas como las relaciones superficiales entre los seres humanos. Sobre todo en secuencias pertenecientes a la estancia de Daniel1 en hoteles españoles de “vacaciones programadas”, pero la sensación de sociedad decrepita no se asoma a los ojos del espectador. Ni siquiera a través del patetismo o la parodia, como en la ya comentada *Extension du domaine de la lutte* (sin querer decir que sería una opción válida). Aquí simplemente no se transmite nada.

Hay cierta intención poético-visual en el final de la película, en el modo de describir la próxima extinción del ser humano, pero creemos que sin el apoyo de nuestra memoria y de la lectura previa de la novela, no podríamos descifrar el significado.

Después de analizar la manera en la que se han adaptado estas cuatro novelas de Michel Houellebecq al cine, y tras haber profundizado en la vida y obra del poeta francés, podemos establecer ciertas **conclusiones**:

1. La primera conclusión es la confirmación de nuestra hipótesis: cuando Houellebecq no ha intervenido en el proceso de adaptación de sus novelas se ha conseguido una obra cinematográfica autónoma sin dejar de transmitir al espectador la propia axiología del autor francés.
2. Hemos comprobado cómo, al colaborar con el guión de la película, en concreto en *Extension du domaine de la lutte*, el yugo del autor literario recae sobre el filme como una pesada losa que no le permite expresar ciertas ideas que perfectamente podrían haber sido reflejadas a través del lenguaje cinematográfico. En concreto, el uso de la *voz en off* que describe y remarca constantemente (con frases literales de la novela) las acciones del relato refleja un carácter intervencionista por parte de Houellebecq que influye de manera determinante y fallida en la propia independencia del filme.
3. El hecho de trastocar el espacio literario y establecer uno fílmico más conocido por el director de la película no influye, si cabe enriquece, a la hora de hacer llegar al espectador la idea de las relaciones sociales que en dicho espacio se producen. En el caso de *Les particules élémentaires*, la Francia de Houellebecq, tanto la contemporánea a la escritura de la novela, como la del Mayo del 68, son sustituidas por Oskar Roheler por su Alemania natal en *Elementarteilchen*. Esto, que podría resultar arriesgado dada la importancia que Houellebecq concede a aquel Mayo y a su influencia en el

desarrollo y actual estado de la sociedad francesa, se resuelve de manera, a nuestro modo de ver, satisfactoria. Ya que Michel Houellebecq nos habla de la sociedad occidental, bien puede ser la alemana y no la francesa. En un mundo como el nuestro, globalizado, y teniendo en cuenta la sabiduría colectiva que permite conocer las diferencias históricas entre ambos países, nos parece una opción muy válida por parte del director de una adaptación trasladar la acción a un espacio más conocido por él. Con ello, el objetivo final de retratar un tipo de sociedad o unas relaciones sociales, se resuelve correctamente y de manera original.

4. Con el análisis realizado sobre *9 songs*, llegamos a conclusiones sobre la alternativa de la adaptación libre. Y, aún considerando subjetiva la elección de Winterbottom, como en cualquier adaptación libre, en este caso se podría decir que el director ha despojado a la novela de todo lo superfluo para llegar a la esencia. De toda la temática de la novela, el director inglés escoge sólo un tema: el sexo. Aunque Houellebecq no quisiera mantener ningún tipo de relación con la película, lo cierto es que el sexo es la esencia de su novela y la opción de Winterbottom, además de ser autónoma, nos hace ver una forma de, como si de un Grenouille de las adaptaciones se tratase, de entre todos los aromas de una novela, escoger el más adecuado. Apoyamos, pues, la adaptación libre y concluimos que ésta contribuye a dimensionar y cinematografiar la axiología houellebecquiana.
5. Reconocemos el mérito del afán multidisciplinario de Michel Houellebecq a la hora de ver reflejadas sus obras en otros soportes alejados del papel, pero en el caso de su incursión en la dirección cinematográfica, con la adaptación de su propia novela, *La Possibilité d'une île*, los resultados no contribuirán a la perdurabilidad de la obra (fílmica). Podemos afirmar que, aunque se haya escrito la novela que se adapta, si se desconoce el medio en que se plasma la adaptación, cualquier esfuerzo por hacer llegar al espectador las ideas deseadas es estéril.
6. Ya en un plano teórico, hemos visto que se puede realizar un análisis de las adaptaciones sobre un autor literario en concreto a través del estudio de la axiología del autor. Eso sí, sin por ello dotar de más importancia a la novela, donde primeramente se plasma dicha axiología, sino comparando cómo ésta se refleja en los diferentes lenguajes (literario y cinematográfico).
7. Las novelas de Michel Houellebecq son perfectamente "adaptables", al igual que su propio ideario, pero para ello hará falta una implicación intelectual por parte del director de la adaptación. Podemos observar esto en *9 songs*, donde Winterbottom decide el tema concreto de la novela que le ha llamado la atención y que desea transmitir en su película; y en *Elementarteilchen*, en la que Roheler opta por trasladar la acción a Alemania en un ejercicio de afán por reflejar cierta sociedad que él conoce mejor.
8. Una Sociología del Cine que, como la Sociología de la Literatura, contribuya al desarrollo de ambas disciplinas, es necesaria. Hemos comprobado que también a través de un filme se puede retratar una sociedad y que incluso podría utilizarse para el estudio futuro de las relaciones sociales de una época en concreto.