

La dramaturgia edípica en *El club de la lucha* de David Fincher: “Pegan a un niño” y sus desviaciones*

Leire Ituarte**

Resumen

El presente artículo aborda el estudio de *El club de la lucha* (1999) de David Fincher valiéndose de algunos de los postulados de la narrativa psicoanalítica freudiana y de su revisión crítica en la Teoría de la performatividad de Judith Butler. El trabajo rastrea los indicios narrativos y repercusiones de una *mise en scène* amplificada del masoquismo masculino y su dramaturgia edípica como antídoto contra el deseo homosexual prohibido. Se concluye que la sublimación del masoquismo masculino y su devenir melancólico en el filme se articulan como actos performativos para el despliegue de un modelo heteronormativo de identidad masculina que el filme somete a un profundo escrutinio.

Palabras clave: Masoquismo, Conflicto edípico, Teoría queer, Teoría feminista del cine, Psicoanálisis.

* Recibido el 09 de julio de 2020, aceptado en 01 de febrero de 2022.

** Profesora contratada doctora en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad (Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación) de la Universidad del País Vasco, Leioa, Bizkaia, España. leire.ituarte@ehu.eus /<http://orcid.org/0000-0002-6490-0601>.

The Oedipal Drama in David Fincher's *Fight Club*: "A Child is Being Beaten" and its Deviations

Abstract

This article provides an approach to David Fincher's *Fight Club* (1999) from some of the principles of the Freudian psychoanalytical narrative and its critical review in Judith Butler's Theory of performativity. The study follows the narrative signs and consequences of an amplified *mise en scène* within an Oedipal masochistic scenario that pursues to underpin an hegemonic discourse of Masculinity threatened by the taboo of homosexuality. It concludes that the sublimation of the masculine masochistic scenario and its melancholic development in the film is constructed as a performative act that unfolds a heteronormative model of masculine identity submitted to a deep scrutiny.

Keywords: Masochism, Oedipal conflict, Queer Theory, Feminist Film Theory, Psychoanalysis.

“Te he pedido que me golpees lo más fuerte que puedas”
(Tyler en *El club de la lucha*)

La masculinidad escindida

El presente artículo aborda el análisis de *El club de la lucha* (1999) de David Fincher, una película de culto del cine *mainstream* hollywoodiense que desde su estreno en 1999 ha sido objeto de amplio interés y no menos controversia tanto entre el público de a pie como entre la comunidad académica. Valiéndose de la narrativa psicoanalítica freudiana y de su revisión crítica en la Teoría *Queer* como armazón teórico-metodológico el trabajo se propone esbozar un mapa de la *mise en scène* sobredimensionada del masoquismo masculino, rastrear sus indicios narrativos y valorar su alcance como antídoto contra el deseo homosexual prohibido.

La sinopsis de la película es de sobra conocida. Basada en la también controvertida novela de Chuck Palahniuk, publicada en 1996, el relato narra la delirante historia de Jack, un joven operario de una compañía de seguros de coches cuya vida transcurre entre largos y extenuantes viajes de trabajo. Un sujeto abúlico y alienado que sólo encuentra consuelo a su desdicha en la compra por catálogo de productos Ikea. Víctima de un insomnio crónico que lo mantiene en un estado de estupor permanente, el protagonista pronto desarrolla una extraña adicción a las sesiones de un grupo de terapia de hombres con cáncer de testículo como único remedio a su padecimiento nocturno. Hasta que aparece en escena Marla, una enigmática mujer que comienza a acudir a las sesiones tan sólo para reflejar su propia impostura. La voz en *off* de Jack -el narrador en primera persona del relato- casi de inmediato nos confiesa: “Marla... la gran turista..., su mentira reflejaba la mía”. El protagonismo de esta *femme fatale*, un tanto venida a menos, pronto se verá eclipsado por la aparición del verdadero personaje estelar de la historia, Tyler Durden. Una especie de antihéroe revolucionario que suscitará en Jack una seductora fascinación al iniciarlo en una práctica sadomasoquista de peleas callejeras entre hombres a la que pronto bautizarán con el nombre de El club de la lucha. Un movimiento clandestino que irá amplificándose hasta convertirse en el Proyecto Mayhem, una macro-organización de estructura paramilitar, una especie de guerrilla filofascista dedicada a la planificación de atentados y actos vandálicos contra objetivos estratégicos de la sociedad de consumo. El archiconocido final de la historia hará confluír el golpe supremo del Proyecto Mayhem -la voladura de las oficinas centrales de las principales compañías de tarjetas de crédito del país con el consiguiente caos del sistema financiero- con una anagnórisis al más puro estilo hollywoodiense que revelará al espectador y a la propia conciencia de Jack la verdadera identidad de Tyler como su *doppelgänger* o encarnación delirante de su *ideal del yo*. De golpe y porrazo, toda la narración adquiere así un nuevo sentido como proyección de la psique escindida de Jack mediante un golpe de efecto que se configura como uno de los aspectos más reveladores y exitosos de la película.

El filme, que vio la luz en las postrimerías del pasado siglo, ha suscitado una ingente cantidad de literatura académica dedicada fundamentalmente al estudio de los pormenores de la representación del capitalismo y de la masculinidad, los dos grandes ejes temáticos que vertebran el relato. Las aportaciones, desde esta doble perspectiva, han sido tan prolíficas como discrepantes¹. Ciertos analistas culturales han reparado en lo irónico y pretencioso que resulta el hecho de que precisamente uno de los productos más rentables y emblemáticos de la reciente industria hollywoodiense abandere semejante alegato contra los pilares de la sociedad de consumo, ironía que, en su opinión, invalidaría las pretensiones ideológicas de la película.

Slavoj Žižek (2003), por poner un ejemplo, afirma que la eufórica sublimación y espectacularización de la violencia en el filme termina por socavar su aparente impulso revolucionario. Bülent Diken y Carsten Bagge-Laustsen (2001), por su parte, señalan que la crítica a la sociedad de consumo de *El club de la lucha* resulta si no cínica cuando menos naïve e ilustran su postura con una elocuente anécdota. Cuando la CNN preguntó a Palahniuk sobre el hecho de que Hollywood hubiera realizado una película inspirada en su novela como alegato contra la sociedad

¹ Para una visión panorámica de algunas de las aportaciones académicas más relevantes en este contexto puede consultarse la bibliografía al final del artículo.

de consumo invirtiendo para ello millones de dólares el escritor respondió diciendo que le parecía: "...el último chiste absurdo. En cierto sentido resulta más divertido que la propia película". Los autores concluyen el análisis de la película cuestionando que la violenta actividad de *El club de la lucha* pueda considerarse como una respuesta anti-institucional o subversiva políticamente eficaz frente a los efectos del capitalismo tardío (Diken & Bagge-Laustsen, 2001:6-7).

Otros autores como Henry Giroux (2001:3) han ido más lejos al denunciar abiertamente la ideología reaccionaria de un filme que, en su opinión, pone al capitalismo en el punto de mira por sus efectos letales contra el ideal de un concepto de masculinidad retrógrado que reivindica las virtudes y el retorno de la preponderancia del hombre blanco y heterosexual en un escenario de sublimación de la violencia masculina. En este contexto, el discurso de *El club de la lucha* vendría a abanderar el retorno nostálgico de la supremacía del hombre blanco heterosexual mediante la reivindicación de la violencia masculina entendida como estrategia combativa frente a los nefastos efectos que el capitalismo tardío y el avance de los derechos civiles de las comunidades subalternas han tenido sobre la masculinidad del fin del milenio. La caracterización de Jack, el protagonista del filme, como paradigma de una masculinidad menguada y emasculada por las nuevas condiciones del capital, representaría, en este sentido, la decadencia del ideal moderno de una categoría de género que se ha visto disputada por un conjunto de factores socio económicos, políticos y culturales. Como refiere Giroux (2001:4):

A los hombres blancos heterosexuales en América no les ha ido bien en los noventa. No sólo han sido atacados por feministas, gays, lesbianas y otros grupos subalternos por diversas ofensas ideológicas y materiales, sino que también han tenido que padecer la reescritura del significado mismo de la masculinidad (...) el cuerpo masculino se ha transformado de agente de producción en receptáculo de consumo. Una cultura rampante de consumo, junto con la pérdida de empleos de manufacturación y gestión deja a los hombres blancos con una crisis de identidad de proporciones incomparables.²

Esta apreciación parece hacer bastante justicia a algunos de los pasajes más memorables de la película. Frente al malestar de una masculinidad domesticada por los hábitos de la sociedad de consumo el personaje de Tyler Durden predicará con sabiduría la desposesión de la mercancía como reivindicación política para la reconquista de una identidad masculina socavada por las nuevas condiciones del capital. Así, a la cabeza de su particular ejército Mayhem el protagonista inculcará a sus correligionarios este mantra: "No sois vuestro trabajo, no sois vuestra cuenta corriente, no sois el coche que tenéis, no sois el contenido de vuestra cartera, no sois vuestros pantalones. Sois la mierda cantante y danzante del mundo". De forma similar, antes del incendio de su apartamento, Jack se lamentará de su propia feminización: "Como tantos otros me había convertido en un esclavo del instinto Ikea para acomodarme en casa (...) antes ojeábamos pornografía, ahora ojeamos la colección de interiorismo".

Un número considerable de los trabajos que han abordado el tratamiento de la masculinidad en el filme desde una perspectiva más panorámica han puesto el acento en la culminación de una tendencia a gran escala marcada por la problemática finisecular de una masculinidad en crisis. *El club de la lucha* se presentaría en este sentido como un documento cultural circunscrito a lo que Sally Robinson (2000:2) ha denominado como "el metarrelato del declive del hombre blanco norteamericano" del fin de siglo, esto es, como la quintaesencia de ese conjunto de narrativas del fin de milenio sobre la decadencia del ideal moderno de masculinidad³. En palabras de Krister Friday (2003:3):

² "White, heterosexual men in America have not fared well in the nineties. Not only have they been attacked by feminists, gays, lesbians, and various subaltern groups for a variety of ideological and material offenses, they have also had to endure a rewriting of the very meaning of masculinity (...) the male body has been transformed from an agent of production to a receptacle for consumption. A rampant culture of consumption, coupled with a loss of manufacturing and middle-management jobs presents white males with an identity crisis of unparalleled proportions" (Giroux, 2001:4). Todas las traducciones de las fuentes originales en inglés son propias.

³ No debemos olvidar que ese mismo año vio la luz el célebre volumen de Susan Faludi, *Stiffed: The Betrayal of the Modern Man* donde la autora daba voz a la sensación de desempoderamiento del hombre heterosexual norteamericano.

En la yuxtaposición de la fisicalidad y el vínculo masculinos como alternativas revolucionarias al trabajo castrante de cuello blanco, la enervante cultura del consumo e incluso las fastidiosas relaciones heterosexuales *El club de la lucha* ciertamente escenifica una narrativa del “declive masculino”, pero se trata de una narrativa en la que primero se rescata una noción atávica de la masculinidad –léase, una noción basada en la lucha y el terrorismo- para luego ofrecérsele la oportunidad de recobrar su eficacia y reconstituirse a sí misma a través de la acción revolucionaria.⁴

Con el ánimo de profundizar en los pormenores de este debate y valorar el alcance de la película desde esta perspectiva, nuestra hipótesis de partida es que la violencia sobredimensionada del filme se anuda a una *mise en scène* de la sexualidad masculina que esboza un itinerario edípico que se despliega en dos direcciones complementarias ligadas a la escisión del personaje masculino central del relato. De un lado, en la erótica de un sadomasoquismo masculino articulado como rebelión frente a la privación de las cotas de privilegio y de poder económico, político, social y cultural del hombre blanco heterosexual del fin de milenio. Después de todo, como señala Friday (2003), la exacerbación de la bravura masculina en el filme se inscribe en un discurso combativo frente al descentramiento del hombre en el capitalismo tardío. De otro, en el estupor melancólico del personaje central como respuesta emocional frente a la eminente pérdida del ideal moderno de masculinidad del hombre blanco heterosexual emasculado que en el nuevo horizonte cultural del capitalismo tardío ha dejado de desempeñar un papel central e incuestionable.

En este sentido, el sadomasoquismo melancólico del protagonista, como refiere Lynn Ta (2006:266), ha de entenderse como resultado de una feminización ligada al capitalismo tardío, a ese nuevo horizonte cultural que ha privado al sujeto posmoderno de su masculinidad. Esta autora recuerda, siguiendo las aportaciones de David Savran, que el arquetipo freudiano del sujeto masoquista melancólico al que aludiremos más adelante, lejos de ser una figura transhistórica, está vinculado al proceso de constitución de la subjetividad masculina durante la consolidación del sistema de producción capitalista. El ideal de masculinidad del capitalismo moderno se presenta, en este sentido, como producto de un conjunto de fuerzas económicas, sociales, culturales e históricas que a partir de la década de los 60 del pasado siglo comienza a desmoronarse.

El masoquismo como acto performativo

En *El club de la lucha*, los dos itinerarios esbozados apuntan a la escisión de la sexualidad masculina encarnada en el desdoblamiento del personaje central del relato: Jack se presenta como encarnación de esa feminización, como la deriva homosexual desviada de la norma heterosexual y Tyler, su *alter ego*, como representación contundente de la autoridad heteronormativa. Cabe decir que en la narrativa esta escisión aparece ligada a una dramaturgia edípica sobredimensionada que, frente al fantasma de la castración, trabaja para restaurar el régimen hegemónico y heteronormativo de un ideal de masculinidad amenazado por el tabú de la homosexualidad.

La sublimación del masoquismo masculino en el filme se articula, en este sentido, como un acto performativo y disciplinario –en el sentido butleriano del término– para el restablecimiento de un modelo heteronormativo de identidad masculina en declive y como manifestación subliminal de un ritual sadomasoquista ambivalente, a caballo entre la seducción homoerótica y la función punitiva de *La Ley del Padre*. La melancolía, por su parte, actuará como residuo de la homosexualidad masculina prohibida, esto es, como resultado de la implementación de un ideal de género basado en la represión del deseo homosexual. La estrategia del filme, en este sentido, no es otra que la de instaurar el orden edípico heteronormativo del relato psicoanalítico clásico pero esa misma estrategia, según veremos, será torpedeada por los constantes deslizamientos, las inconsistencias e incongruencias del propio relato edípico que pretende implementar.

⁴ “In the juxtaposition of male physicality and male bonding as a revolutionary alternative to emasculating white-collar work, enervating consumer culture, and even vexing heterosexual relationships, *Fight Club* certainly stages a narrative of “white male decline,” but it is a narrative in which an atavistic notion of masculinity (i.e., one based on fist-fighting and terrorism) is first recovered and then offered the chance to regain its efficacy and reconstitute itself through revolutionary action” (Friday, 2003:3).

La Teoría *Queer* ha abordado una revisión crítica de ese relato desmenuzando las estrategias discursivas del psicoanálisis para preservar la producción disciplinaria de la heterosexualidad y contener el desbordamiento del régimen homosexual del deseo. En este sentido, sus aportaciones resultan especialmente apropiadas para abordar el estudio del filme desde esta perspectiva.

Como es sabido, la noción de la performatividad del género desarrollada por Judith Butler se propone desarticular las estrategias discursivas que subyacen en la producción de la heterosexualidad como una construcción ideal que se articula mediante la reiteración de una serie de prácticas disciplinarias y normas reguladoras que materializan el sexo a través del tiempo. Sin embargo, las propias normas reguladoras del sexo indican que la ley heterosexual que construyen está expuesta a posibles desviaciones y este es el motivo porque el que operan performativamente, es decir, como una práctica reiterativa por la que el discurso produce los efectos que nombra para materializar el sexo del cuerpo e implementar la diferencia sexual con el objeto de consolidar el imperativo heterosexual (Butler, 2002:18). La construcción del sexo se regula así como una norma cultural que construye los sujetos sexuados en función de una serie de identificaciones del régimen heterosexual del deseo que reproduce la novela edípica familiar freudiana. La producción disciplinaria de los ideales de género se construye en base a la naturalización de un conjunto de actos, comportamientos, gestos, estructuras y dinámicas del deseo que se imprimen sobre los cuerpos y otros medios discursivos que pretenden ocultar su propia fabricación (Butler, 2007).

La Teoría *Queer* ha demostrado que la estructura edípica resulta fundamental a la hora de implementar la ley heterosexual. El Edipo, señala Guy Hocquenghem, (2009:55), es la estrategia infalible del psicoanálisis para la contención y domesticación de la homosexualidad entendida como desviación de la norma edípica. Esta estrategia está fundamentalmente ligada al papel central que juega el mecanismo melancólico en la heteronormativa del relato freudiano. En la dramaturgia edípica freudiana, la represión del deseo homosexual está irremediabilmente ligada a la melancolía. En la estructura edípica no hay lugar para la superación de la pérdida obligatoria de una orientación del deseo desviada del imperativo heterosexual. Judith Butler (2007:156) lo explica de forma clara y contundente:

En el caso del tabú del incesto heterosexual a través del cual se determina la identidad heterosexual, la pérdida se experimenta como un duelo (...) en el caso de la prohibición contra el incesto homosexual a través del cual se determina la identidad heterosexual, la pérdida se sustenta mediante una estructura melancólica. La pérdida del objeto heterosexual, afirma Freud, culmina en el desplazamiento de ese objeto, pero no del objetivo heterosexual; por otra parte, la pérdida del objeto homosexual exige la pérdida del objetivo y del objeto. En definitiva, no sólo se pierde el objeto, sino que se niega completamente el deseo.

No hay duda de que *El club de la lucha* de David Fincher plantea una dramaturgia fuertemente inspirada en esta estructura. Lo cierto es que el filme moviliza toda una batería de recursos narrativos que ponen en escena aspectos muy reconocibles de la novela familiar freudiana con el objeto de contener el desbordamiento de una trayectoria edípica desviada de la norma. Comenzando por la caracterización de Jack como modelo de hombre domesticado y emasculado por la sociedad de consumo, un personaje sumido en la melancolía cuya relación triangular con el resto de personajes centrales –Tyler y Marla–, queda marcadamente adscrita a un escenario edípico sobredimensionado y marcado por la desviación del imperativo heterosexual.

La homosexualidad y el fantasma de la castración comparecen en el filme como los signos más visibles y excesivos de esa desviación, diseminados en la dramaturgia y en la puesta en escena, mediante alusiones recurrentes y paródicas a la emasculación masculina y a su compensación fetichista. El fetiche, en tanto que restitución simbólica del falo (Freud, 1927), irrumpe en la *mise en scène* como el significante despótico y distribuidor de sentido entre los sexos, constituido, siempre, como centro de esa triangulación edípica (Hocquenghem, 2009).

El insomnio de Jack, sin ir más lejos, se presenta como síntoma de una patología más profunda que el relato asocia subliminalmente con una disfunción de sus genitales. Su médico, en lugar de recetarle somníferos, le deriva a las sesiones de un grupo de terapia de hombres con cáncer de testículo donde bajo el lema “Remaining men together” llorarán la pérdida de sus atributos masculinos. Significativamente, Bob, ex campeón de culturismo y adicto a los esteroides, a quien le

han sido extirpado los testículos acogerá entre sus enormes senos a Jack mientras trata de reafirmarse en su maltrecha virilidad: “Seguimos siendo hombres, seguimos siendo hombres”.

Ahora bien, todo en la historia indica que la feminización de Jack, en realidad, no es fisiológica como la del resto de sus compañeros, sino que responde a una patología bien distinta. El protagonista confiesa: “Bob me quería porque creía que a mí también me habían extirpado los testículos. Encontrarme allí, apretado contra sus tetas, dispuesto a llorar, eran mis vacaciones”. La disfunción sexual del protagonista apunta, en efecto, a una homosexualidad reprimida que en la narrativa se anuda al fantasma de la castración. En el relato psicoanalítico, en la triangulación edípica, el homosexual, recuerda Guy Hocquenghem (2009:56) “...está marcado por este pensamiento, por su miedo a la ausencia del pene o su miedo a perderlo” pero también por su odio a la mujer en la medida en que esta aparece designada como la “falta” atribuida a la relación homosexual: “...para la institución psicoanalítica (...) la homosexualidad será definida por su carencia. (...) será planteada como odio hacia la mujer en cuanto único objeto sexual social. La heterosexualidad es ‘plena’ frente a una homosexualidad a la que le falta el objeto esencial del deseo.” (Hocquenghem, 2009:53).

La emasculación de Jack aparece, por tanto, ligada al personaje de Marla en escenas como aquélla en la que la protagonista le manifiesta a Tyler su insatisfacción sexual frente a la reproducción en látex de un flamante pene erecto que adorna la repisa de su dormitorio, mientras le dice: “Oh no te preocupes, no es una amenaza para ti”. En esta escena el consolador de la joven se nos presenta como residuo paródico del despótico significante del deseo edípico (Hocquenghem, 2009), como el fetiche que de forma eminentemente irónica encapsula la escisión de la sexualidad masculina que despliega el relato. Se presenta, a un tiempo, como carta de presentación de la potencia sexual, desbordante y heteronormativa de Tyler y como signo de la disfuncionalidad de Jack, como el símbolo de su carencia.

También en la escena en la que Marla solicita Jack que le palpe los pechos en busca de un posible bulto cancerígeno a sabiendas de que para él “No resultará incómodo”. La voz en *off* de Jack nos confiesa: “No ha llamado a Tyler, para ella yo soy neutral”. O en aquella ocasión en la que en la destartalada cocina de la casa Mayhem, la joven, tras uno de los sonoros episodios sexuales con Tyler se aferra al cuerpo de Jack para posar su humeante cigarrillo sobre la bragueta del protagonista. Un gesto capturado mediante un plano detalle que pone el acento en el guiño fetichista de la imagen.

El malestar de Jack en las escenas en las que se convierte en testigo de los encuentros sexuales entre Marla y Tyler se presenta como otro síntoma inequívoco de la dramaturgia edípica a la que venimos aludiendo. Envueltas en una atmósfera onírica evocadora de las profantasías freudianas del comercio sexual entre los padres⁵, dichas escenas escenifican de forma ejemplar una relación sadomasoquista a tres bandas en la que el personaje de Jack se presenta a las claras caracterizado como el infante de la relación edípica triangular. Su fascinación homoerótica por el personaje de Tyler y su profunda aversión por Marla, visibles a lo largo de todo el relato, constituyen la fuente de su padecimiento: “Si tuviera un tumor lo llamaría Marla. Marla, el pequeño rasguño en el cielo de la boca que cicatrizaría si pudieras dejar de irritarlo con la lengua, pero no puedes”.

Esta aversión, que aquí muestra a las claras la función narrativa primordial del personaje femenino como el molesto obstáculo que interfiere, una vez sí y otra también, en la relación homoerótica e incestuosa entre Tyler y Jack, pronto se torna en misoginia si reparamos en el tratamiento vejatorio al que el despliegue narrativo somete constantemente a la mujer. La sublimación de la masculinidad heterosexual en el filme es, de hecho, como señala Henry Giroux (2001:3), directamente proporcional al vituperio del personaje femenino.

En este contexto, es interesante observar hasta qué punto la caracterización del personaje de Marla, en tanto que víctima propiciatoria de un instinto sádico masculino recurrente a lo largo del filme, parece ajustarse de un modo cuasi paradigmático a los avatares del masoquismo femenino descritos por Freud. En su estudio “Sobre el problema económico del masoquismo” el autor (Freud,

⁵ Freud (1914) denomina “profantasías” a los productos de la fantasía referentes al comercio sexual entre los padres y a las escenas de seducción, castración, etc.

1924:1024-25) señala que estas fantasías, en las que un adulto -sujeto de la fantasía- confiesa haber extraído una profunda satisfacción sexual y onanista tras presenciar cómo pegan a un menor, constituyen una de las manifestaciones más ejemplares del “masoquismo femenino”. Una “manifestación de la femineidad” que se asocia a un sentimiento de culpabilidad ligado al hecho de que el individuo, sujeto de la fantasía, ha cometido algún hecho punible y que el autor interpreta como síntoma regresivo de un escenario edípico reprimido. Por este motivo, las fantasías de flagelación a menudo escenifican el deseo de ser maltratados por el padre, deseo que, según Freud (1924:1028), se hallaría “...muy próximo al de entrar en una relación sexual pasiva (femenina) con él, siendo tan sólo una deformación regresiva del mismo”. Dichas fantasías, como es sabido, reproducen la estructura edípica en la medida en que apuntan a la instancia punitiva del padre precisamente como represalia contra la regresión al deseo edípico prohibido (Freud, 1919:1188).

No es difícil reparar en que la posición del personaje femenino central en *El club de la lucha* se asemeja mucho a la de uno de los actores principales de las fantasías subconscientes de flagelación en las que Freud fundamentó sus investigaciones psicoanalíticas sobre el masoquismo. La paradigmática puesta en escena de esta dramaturgia en el relato, sin embargo, muestra una singularidad narrativa que no debemos pasar por alto. Pues en la medida en que toda la historia se nos revela como una proyección delirante de la psique de Jack, cabe decir que, en el marco de este escenario edípico “femenino”, el sujeto de dichas fantasías de flagelación no sería Marla sino el propio protagonista masculino. Cabe recordar que el primer indicio narrativo que apunta a la subjetividad esquizoide de Jack como origen central de la focalización del relato se remonta a las imágenes que acompañan a los títulos de crédito. Una sucesión vertiginosa de imágenes que muestran un circuito de conexiones neuronales en el interior de un cerebro y que, sólo al final del relato, nos revelará su verdadero sentido como el principio creador de la propia historia. Tyler es, en palabras de Jack al final de la película, “una voz en mi cabeza, una maldita alucinación”.

La vejación de la mujer en el filme debe entenderse, por tanto, como proyección de una fantasía sadomasoquista “masculina” desviada del imperativo heterosexual de la norma edípica. Pero este hecho de ningún modo nos aleja del metarelato freudiano en la medida en que Freud habla de “masoquismo femenino” incluso en aquellas ocasiones en las que los sujetos de la fantasía son pacientes varones. En dichos casos, tal y como especifica el autor, “...el sujeto –masculino- se transfiere en ellas a una situación característica de la femineidad; ser castrado, soportar el coito o parir. Por esta razón –apostilla- he calificado de femenina esta forma de masoquismo” (Freud, 1924:1024-25).

Es pertinente recordar aquí que en “Pegan a un niño” Freud (1919:1184) estructura esta fantasía mediante una dramaturgia en tres actos extraída de los testimonios de las escenas de flagelación de sus pacientes⁶. En el primer estadio de la fantasía el autor puntualiza que el niño maltratado no es el propio sujeto sino otro, por lo general, un hermano o hermana menor y que tampoco es el sujeto quien maltrata al niño sino un adulto que cumpliría la función de subrogado paterno.

En esta primera fase de la fantasía, de contenido estrictamente sádico, en la que, desde la posición de observador, el sujeto fantasea con la agresión paterna a otro menor, la lectura que Freud hace de la escena sería: “El padre pega al niño odiado por mí”. En este sentido el acto representa, a todos los efectos, la animadversión y los celos del sujeto por la posible rivalidad de un hermanito o hermanita menor.

El residuo edípico de la aversión de Jack por Marla se configura, por tanto, como eje central de una dinámica del deseo triangular que muestra, a las claras, una asombrosa similitud con la estructura y contenido de las fantasías masoquistas de flagelación descritas por Freud.

De sobra está decir que en ese triángulo edípico la relación entre Jack y Tyler no solo juega un papel central e incuestionable sino que también está supeditada al régimen sadomasoquista del relato. Resulta pertinente traer a colación aquí la dramatización del segundo y más importante acto de la fantasía masoquista en el que, según Freud, la persona que pega al niño continúa siendo la misma pero el niño maltratado pasa a ser ahora el propio sujeto gozoso de la fantasía que interpreta

⁶ Para un recuento pormenorizado de la estructura dramática de estas fantasías véase Freud (1919).

la escena como: “yo soy golpeado por mi padre” (Freud, 1919:1184). En este segundo acto quien propina los golpes sigue siendo la figura paterna pero el objeto de la flagelación se identifica ya plenamente con el sujeto de la fantasía que experimentará un verdadero placer masoquista ligado a un sentimiento de culpabilidad que se despliega, junto al erotismo, como residuo de la represión del deseo incestuoso prohibido (Freud, 1919:1186).⁷

Algunos de los episodios más reconocibles del film, como la memorable escena que relata la primera pelea entre los protagonistas, aquélla en la que Tyler provoca un aparatoso accidente de coche con Jack como copiloto o en la que arroja ácido sobre su mano, por no mencionar las celeberrimas escenas de lucha clandestina entre hombres, quedan apuntalados, en este contexto, como manifestaciones sobredimensionadas de un escenario masoquista en el que la instancia punitiva del padre –léase la ley heterosexual de Tyler– comparecería, precisamente, como residuo de ese escenario edípico desviado de la norma al que venimos aludiendo.

Muchas de estas escenas de sublimación de la violencia masculina, de hecho, aparecen significativamente envueltas en una atmósfera de resonancias claramente homoeróticas. La escena en la que los protagonistas se pelean por primera vez, sin ir más lejos, se presenta cargada de erotismo. Tras el incendio de su apartamento los protagonistas se reúnen en un bar. A la salida Jack le dice a Tyler “Buscaré un hotel” y él le responde “Sólo tienes que pedírmelo”; y Jack “¿De qué estás hablando?”; de nuevo Tyler “Tres jarras de cerveza y sigues sin pedírmelo. Vamos pídelo, claro que quieres, corta el rollo y ve al grano amigo ¿Te resulta incómodo?, ¿Te es incómodo pedirlo?”; a lo que Jack finalmente responde “¿Puedo quedarme en tu casa?”. Es entonces cuando Tyler accede, pero no sin antes pedirle un favor a cambio: “Te he pedido que me golpees lo más fuerte que puedas”. Tras este prelude ambos se enfrascan en la célebre pelea que sembrará la semilla del Proyecto Mayhem. Una lucha, cuerpo a cuerpo que, sin duda, se presenta como correlato del acto sexual seguido de una conversación postcoital acompañada de cigarro y cerveza en la que Jack, satisfecho por su primera experiencia, le dice a Tyler: “Deberíamos repetirlo cualquier otro día”.

Venimos diciendo que en la implementación de esta estructura edípica la escisión del deseo y la sexualidad masculinas en el filme despliega dos escenarios –masoquismo y melancolía– y dos itinerarios posibles ligados al desdoblamiento del personaje: Tyler se presenta como signo del imperativo heterosexual de la ley del padre, Jack como el tercer miembro de la tríada edípica anclado en el incesto homosexual. Tanto el sadomasoquismo como el carácter melancólico de Jack, lo decíamos también, son síntomas de esta desviación de la norma edípica: “Estoy solo, mi padre me abandonó, Tyler me abandonó. Soy el corazón roto de Jack”. La función punitiva del padre –Tyler– comparecerá, precisamente, como residuo de ese engranaje, para subsanar esa desviación y encarrilar al personaje en la senda de la heterosexualidad.

El filme, en ese sentido, resulta ejemplarizante. Melancolía y masoquismo se anudan en una dramaturgia que reproduce el relato edípico de forma paradigmática. No debemos olvidar que la melancolía, según Freud, (1917:1075-1082), se configura como un estado psíquico profundamente doloroso, ocasionado por la pérdida de un objeto amado que tiene como síntomas fundamentales la pérdida radical del interés por el mundo exterior, la incapacidad para amar, la inhibición de las funciones del sujeto y, ante todo, la desertización y empobrecimiento del *yo*, todos ellos síntomas incuestionables del personaje central del relato que nos ocupa. El origen de esta disminución del amor propio descansa en el propio engranaje melancólico: la libido sustraída del objeto amado, en lugar de desplazarse hacia un nuevo objeto –como ocurriría con la aflicción– se retrae en el *yo* dando lugar a un proceso de identificación entre éste y el objeto abandonado. La *introyección*, por identificación narcisista, de la libido sustraída se presenta como una estrategia para preservar el objeto amado pero haciendo del *yo* el nuevo blanco de la satisfacción sádica que el sujeto, en realidad, querría descargar sobre el objeto por el despecho, la decepción y el abandono.

⁷ La tercera y última fase de la fantasía es, sólo en apariencia, similar a la primera. Quien golpea es un subrogado paterno quedando el sujeto de la fantasía relegado como espectador al exterior de la escena. La identificación erótica del sujeto con el niño golpeado, no obstante, preservaría la economía masoquista del segundo acto desmarcándose del contenido sádico del primero. Véase Freud (1919).

La escisión del protagonista en *Club de la lucha* está precisamente ligada a este mecanismo edípico que anuda masoquismo y melancolía de forma sorprendente. Es importante recordar que en “El yo y el ello” Freud reconsiderará la melancolía nada menos que como mecanismo consustancial a la formación del yo⁸ (Freud, 1923:16). En la resolución del conflicto de Edipo, la interiorización melancólica del objeto de amor perdido en el yo dará lugar a la formación del *super-yo*, la instancia moral y punitiva nacida de la identificación con el modelo paterno que habrá de volverse masoquistamente contra el propio yo. Así, “El super-yo conservará el carácter del padre (...) que reinará después sobre el yo como conciencia moral, o quizá como sentimiento inconsciente de culpabilidad (...) Volviéndonos a la melancolía encontramos que el super-yo (...) se encarna implacablemente contra el yo, como si se hubiera apoderado de todo el sadismo disponible en el individuo” (Freud, 1923:12).

Señalábamos antes que en su minuciosa revisión crítica de la teoría freudiana Judith Butler (2007:139) ponía el acento, precisamente, en la relevancia de la incorporación del mecanismo melancólico al proceso de formación de la identidad heteronormativa de género. Según Freud, el itinerario heterosexual prohibido por el tabú del incesto resuelve la pérdida mediante la negación del objeto pero no de la modalidad del deseo. En el itinerario homosexual prohibido, por el contrario, tanto el deseo como el objeto exigen una renuncia convirtiéndose en sujetos de las estrategias interiorizadoras de la melancolía.

La dramaturgia de *El club de la lucha* explota esta dramaturgia de forma literal. La emasculación masculina de Jack, su desviación homosexual no reconocida se presentan como la fuente primordial de la predisposición melancólica del personaje obedeciendo a ese itinerario edípico marcado por lo que Judith Butler (2007:157) ha designado como “La negación de la investidura homosexual (el deseo y el objetivo juntos), negación impuesta por el tabú social” que daría origen a una estructura melancólica inspirada en la represión, en la negación constante de la modalidad del deseo.

La formación del *super-yo* (Tyler) ligada al dispositivo melancólico se funda, como no podía ser de otra manera, en un mecanismo de identificación narcisista con la instancia punitiva del padre que se convierte en la causa primordial de la escisión del yo (Jack). Esta es la razón de ser del desdoblamiento esquizoide del personaje central del relato. Tyler no es otra cosa que la encarnación delirante y punitiva del *ideal del yo* de Jack: “Soy todo lo que deseabas ser. Tengo el aspecto que deseas tener, follo como deseas follar, soy listo, competente y, lo más importante, soy libre en todo lo que tú querías hacer”. Posiblemente ninguna escena del filme ilustre mejor el sadismo de esta instancia punitiva del *super-yo* paterno que el episodio en el que Jack se propina una brutal paliza ante la mirada perpleja de su jefe mientras la voz en *off* del protagonista nos confiesa: “Por alguna razón me acordé de mi primera pelea con Tyler. Soy la venganza autosatisfecha de Jack”.

Erección y desplome del mito edípico

De sobra está decir que la *mise en scène* de ese régimen sadomasoquista del deseo trasciende con creces la dimensión de la novela familiar freudiana que venimos desgranando. La actividad clandestina del Club de la lucha no es sino una representación sobredimensionada de la violencia autodestructiva de ese *super-yo* paterno que se despliega como estrategia performativa de institucionalización de un régimen sexual heteronormativo que lucha por recuperar su espacio. La espectacularización de esa violencia en el filme, como venimos diciendo, persigue la restauración de un modelo de masculinidad en declive. Las dinámicas y deslizamientos del deseo en la dramaturgia edípica que hemos desgranado demuestran, en efecto, que esa erótica sadomasoquista se presenta como un ataque violento contra la emasculación cultural del hombre posmoderno, como represalia contra el deseo masculino prohibido, como el último subterfugio de una ley del deseo que antaño servía como motor central de la producción capitalista. Como recuerda Paul Preciado (2009:153):

...los mitos con los que trabaja el psicoanálisis deben ser tratados como metáforas políticas. La máquina deseante del inconsciente funciona como una máquina social, es decir, como un

⁸ Para un análisis pormenorizado de esta reconsideración véase Freud (1923).

sistema económico-político de producción. De todas las máquinas de control y represión, la familia (el triángulo mamá-papá-el niño) aparece como la base de la pirámide despótica.

Pero los tiempos, ya lo hemos visto, han cambiado, el devenir de ese sistema de producción ya no ampara el viejo ideal de masculinidad y esta es, posiblemente, la razón por la que a pesar de todos sus esfuerzos hay algo en la inercia despótica y libidinal del relato que no termina de funcionar. Una mirada a contrapelo, atenta a los intersticios narrativos del film, invita a una lectura más emancipadora del texto.

En *El club de la lucha* las dinámicas y estructuras del viejo régimen del deseo resultan excesivas, redundantes, recurrentes, obsesivas. La grotesca hipervisibilización de las señales edípicas, diseminadas en la dramaturgia y en la puesta en escena, apuntan al terreno de la sátira y de la parodia posmoderna. El tono satírico de sus escenas, la sobredimensión de la sexualidad y la violencia, la parodia, el exceso de la estructura edípica y, sobre todo, su abrupto desenlace, cuestionan la estrategia de una dramaturgia que exhibe de forma exuberante y abiertamente paródica las contradicciones, fisuras y ambivalencias del propio relato psicoanalítico que pretende instaurar.

Sin duda el desenlace del relato remata la parodia obsesiva y las incongruencias del bucle edípico. Muerto Tyler, a manos de Jack, el héroe trasgrede, contra todo pronóstico, no sólo el tabú heterosexual del incesto sino el del parricidio. De pronto, los planos finales del filme recurren al cliché de la pareja heterosexual con Jack y Marla, de espaldas al espectador, mientras contemplan la última debacle del Proyecto Mayhem. En su coda final, en esta última vuelta de tuerca de las dinámicas del deseo, del exceso performativo del género, la sexualidad y los juegos de rol del teatro edípico, el film demuestra que, en su estrategia por preservar la economía libidinal del sistema, ha superado todos los límites.

La instauración, a cualquier precio, del orden heteronormativo parece querer poner punto y final, de una vez por todas, al hasta ahora dudoso estatuto de la sexualidad masculina del protagonista. Sin embargo, las imágenes de Jack y Marla por primera vez cogidos de la mano, mientras contemplan el desplome de los rascacielos se presentan como el remedo de un viejo cliché hollywoodiense que recurre al artificio narrativo de un *Deus ex machina* ya pasado de moda. Por si esto fuera poco, el abrupto inserto del prominente pene erecto que se cuelga, en primer plano, entre los dos cuerpos comparece como un guiño, tan travieso como el personaje de Tyler, apenas un pestañeo que parece querer apelar a la sabiduría paterna y su signatura fálica como la última parodia de la estrategia fetichista del relato frente al eminente desplome de los rascacielos.

Referencias bibliográficas

- ACOSTA, Leonor. El cuerpo fascista recuperado: la exploración de la masculinidad en *Fight Club*. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, (5), 2016, pp.573-582 [https://revistas.um.es/daimon/article/view/268841-acceso el 20 Mayo 2021].
- BUTLER, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 2007.
- BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós, 2006.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan* (Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'). Barcelona, Paidós, 2002.
- CHOPRA-GANT, Mike. 'I'd Fight My Dad': Absent Fathers and Mediated Masculinities in *Fight Club*. In: SHARY, Timothy (ed.). *Millennial Masculinity: Men in Contemporary American Cinema*. Detroit, Michigan, Wayne State University, 2013, pp.85-101.
- CLARK, M.J. Faludi, *Fight Club*, and Phallic Masculinity: Exploring the Emasculating Economics of Patriarchy. *Journal of Men's Studies*, (11), 2002, pp.65-76 [https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.3149/jms.1101.65 - acceso el 25 Mayo 2021].
- CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco (ed.). *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas trans, mestizas*. Madrid, editorial Egales, 2005.

- DIKEN, Bülent; BAGGE-LAUUSTSEN, Carsten. Enjoy your fight! – *Fight Club* as a symptom of the Network Society. Lancaster, Lancaster University, 2001 [<http://www.lancaster.ac.uk/fass/sociology/research/publications/papers/diken-laustsen-enjoy-your-fight.pdf>] – acceso el 27 Mayo 2020].
- FALUDI, Susan. *Stiffed: The Betrayal of the Modern Man*. New York, William Morrow and Company Inc, 1999.
- FREUD, Sigmund. La aflicción y la melancolía. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, Vol. I. Biblioteca Nueva de Madrid, 1967, pp.1075-1082. [1917]
- FREUD, Sigmund. Comunicación de un caso de Paranoia contrario a la Teoría Psicoanalítica. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, Vol. I. Madrid, Biblioteca Nueva de Madrid, 1967, pp.995-1010. [1914]
- FREUD, Sigmund. Pegan a un niño. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, Vol. I. Madrid, Biblioteca Nueva de Madrid, 1967, pp.1181-1197. [1919]
- FREUD, Sigmund. El yo el ello. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, Vol. II. Madrid, Biblioteca Nueva de Madrid, 1967, pp.9-31. [1923]
- FREUD, Sigmund. El final del complejo de Edipo. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, Vol. II. Madrid, Biblioteca Nueva de Madrid, 1967, pp.501-504. [1924]
- FREUD, Sigmund. El problema económico del masoquismo. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, Vol. I. Madrid, Biblioteca Nueva de Madrid, 1967, pp.1023-1029. [1924]
- FREUD, Sigmund. Fetichismo. In: FREUD, Sigmund. (1967). *Obras Completas*, Vol. III. Madrid, Biblioteca Nueva de Madrid, pp.505-510. [1927].
- FRIDAY, Krister. A Generation of Men without History: *Fight Club*, Masculinity, and the Historical Symptom. *Postmodern Culture: An Electronic Journal of Interdisciplinary Criticism*, (13), 3, 2003 [<https://muse.jhu.edu/article/44976> - acceso el 10 Marzo 2020] doi:10.1353/pmc.2003.0016].
- GIROUX, Henry. Private Satisfactions and Public Disorders: *Fight Club*, Patriarchy and the Politics of Masculine Violence. *JAC A Journal of Rhetoric, Culture & Politics*, (21), 1, University of North Texas, 2001, pp.1-31.
- GIROUX Henry;IMRE, Szeman. Ikea Boys Fight Back: *Fight Club*, Consumerism and the Political Limits of Nineties Cinema. In: LEWIS, Jon (ed.). *The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties*. New York, London, New York University Press, 2001, pp.95-104.
- GRONSTAD, Asbjorn. *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema*. Amsterdam University Press, 2008.
- HALL, Donald; JAGOSE, Annamarie; BEBELL, Andrea; POTTER, Susan (ed.). *The Routledge Queer Studies Reader*. London, Routledge, 2012.
- HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Madrid, Melusina, 2009.
- JUHASZ, Alexandra. The Phallus Unfetished: The End of Masculinity As We Know It in Late 1990-s 'Feminist Cinema'. In: LEWIS, Jon (ed.). *The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties*. New York & London, New York University Press, 2001, pp.210-221.
- KENNETT, Paul. *Fight Club* and the Dangers of Oedipal Obsession. *Stirrings Still: The International Journal of Existential Literature*, (2), 2, 2005, pp.48-64.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: Depresión y melancolía*. Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1999.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona, Buenos Aires, México D.F., Paidós, 1996.
- LINDGREN, Simon. A Copy, of a Copy, of a Copy? Exploring Masculinity under Transformation in *Fight Club*. *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, Issue 19, February, 2011 [https://www.researchgate.net/publication/269518372_A_copy_of_a_copy_of_a_copy_Exploring_masculinity_under_transformation_in_Fight_Club] – acceso el 4 de Marzo de 2020].

- LIZARDO, Omar. *Fight Club* or, the Cultural Contradictions of Late Capitalism. *Journal for Cultural Research*, (11) 3, 2007, pp.221-243 [https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14797580701763830 - acceso el 25 Mayo 2021].
- PEBERDY, Donna. *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema*. New York, Palgrave MacMillan, 2011.
- POSADA, Luisa. Teoría *queer* en el contexto español (Reflexiones desde el feminismo). *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, n. 63, 2014, pp.147-158.
- PRECIADO, Paul. B. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, Anagrama, 2011.
- PRECIADO, Paul. B. *Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual*. Madrid, Melusina, 2009.
- ROBINSON, Sally. *Marked Men: White Masculinity in Crisis*. New York, Columbia University Press, 2000.
- SAEZ, Javier. *Teoría queer y Psicoanálisis*. Madrid, Ed. Síntesis, 2008.
- SISCO, Claire. It Cuts Both Ways: *Fight Club*, Masculinity, and Abject Hegemony. *Communication and Critical/Cultural Studies*, (6), 4, 2009, pp.366-385 [https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14791420903335135 – acceso el 28 Mayo 2021].
- SOMERVILLE, Siobhan (ed.). *The Cambridge Companion to Queer Studies*. Cambridge University Press, 2020.
- TA, Lynn. Hurt So Good: *Fight Club*, Masculine Violence, and the Crisis of Capitalism. *The Journal of American Culture*, (29), 3, 2006, pp.265-277 [https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1542-734X.2006.00370 - acceso el 5 de Abril de 2020].
- ZIZEK, Slavoj. The Ambiguity of the Masochist Social Link. In: ROTHENBERG, Molly. Anne; FOSTER, Dennis; ZIZEK, Slavoj (ed.). *Perversion and the Social Relation*. Durham, London, Duke University Press, 2003, pp.112-125.